

# નવા ધર્મનું લવાજમ તરત મોકલો

(એક યાદાશ્વત મોકલવા નીક)

## એતદ્

જુનું ૧૮૮૧ વર્ષે ૬ એક ૩૬

તત્રાઓ

મૌ. ઉપા લેખી ૫૩ જર્ન ગોસવાદા રીજીસ્ટર વડોદરા ૧૯૦૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ પેડર રોડ મુબઈ ૪૧૦૦૩૧

જયંત પારેખ ૧૧૨૦ અબિકા એસ્ટેટ, મહારાજા ગાંધી રોડ બાંકોપર  
(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૦૦૩૧

વારિક લવાજમ ૧૧ નીસ

લવાજમ લેવાના રીત

જયંત પારેખ મુબઈ, રસિક શાહ મુબઈ

મૌ મુકુદ દેવે વસંત સેનુલમ રોસાવળી કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦૦૦૨

નિજમ ફોટો, ફોટો રોડ, આણંદ

મૌરત પુસ્તક નગર દિલીશ રોડ અમદાવાદ

લખ એવરોક્કનના પુસ્તકો તથા વિનિમયાય સામગ્રીકો મૌ ઉપા લેવાના સરનામે મોકલવા  
સુજ્ઞાતમક કૃતિને જયંત પારેખને મોકલવી

એતદ્ દર મહિનાની પેદશીએ પેટ થાક છે

મુકુદ તથા ટ્રિન્ડાદ, ભગુદી કુર્મ, ગાંધી આઈલ મિલ પાછળ વડોદરા

ચંદ્રચંદ્રા અગ્રેનો સંઘર્ષો પત્રચંદ્રાદાર આ સરનામે કરવેલા

સરનામે શાહ

સૌ જય દેસાસ લેન બાંકોપર (૧) મુબઈ ૪૦૦૦૩૧

## ત્રણ બપોની કવિતાઓ

અનુ. : સુરેશ જોષી

### ૧ મિયાઝાવા કેન્જી

નહિ ઝૂકે વરસાદમાં  
 કે નહિ પવનમાં  
 બરફના તોફાનમાં ય નહિ  
 કે ઉનાળાની લૂમાં ય નહિ;  
 શરીરે સુદઢ પથુ  
 નહિ કશો સોલ કે નહિ કશો રોષ  
 હંમેશાં ગમ્ભીર મુખ રાખીને સ્મિત કરે,  
 દરરોજ ચાર દોળિયા ભાત  
 ને થોડુંક શાક ખાય,  
 પોતાને તો કશા લેખામાં ગણે જ નહિ.  
 પથુ બધું જ જુએ અને સાંભળે  
 સમજે બધું  
 કશું ભૂલે નહિ.  
 આમલીની ઘટા નીચે  
 ઘાસથી જાણેલી નાની જાપરીમાં રહે :  
 ઉગમણી દિશામાં કોઈ છોકરું માંદું હોય  
 તો એ દોડી જઈને સારવાર કરે :  
 આયમણી દિશામાં કોઈ મા થાકીપાકી હોય

તેા એ જઈને પરાળના એ પૂળા ઊંચકવા લાગેઃ  
 દમણાદી દિશામાં કોઈ મરવા પડ્યું હોય  
 તેા એ જઈને એની ફૂક ફર કરે;  
 ઉત્તરમાં કોઈ કળિયાકંકાસ કરે  
 તેા એ જઈને ટાઢા પાડે.  
 દુકાળ હોય ત્યારે આંસુ પાડે,  
 ઇનાળામાં એ આંસુમાં ઘઈને ચાલે,  
 બધાં એને મૂરખ કહે,  
 ન કોઈ એને વખાણે  
 કે ન કોઈ એને ચાહે.  
 મારે  
 એ માણસના જેવું થવું છે.

## ૨ યાગી જુકિયિ

મેં સહુ પ્રથમ મારેા ચહેરો જોયો સ્વપ્નમાં  
 તે રાતે મને તાવ ધણેા ચક્ર્યો હતો  
 લગવાનતું નામ લેતો હું જાણી ગયો હતો  
 અને મારી આગળ એક ચહેરો પ્રકટ થયો.  
 અલગત, એ મારેા આજનેા ચહેરો નહોતો  
 હું જુવાન હતો ત્યારનેા ચહેરો નહોતો  
 મારા મનમાં જેની જાણ હમેશાં જોઈ છું  
 તે સ્વપ્ન દેવદૂતનેા થ ચહેરો નહોતો  
 આ બધાને ટપી જાય એવો એ ચહેરો હતો—  
 અને હું તો તરત જ વરતી ગયો  
 કે એ મારેા જ ચહેરો હતો.  
 એ ચહેરાની આજુબાજુ  
 સેનેરી કિનારવાળી કાળાશ હતી.  
 'બીજા દિવસે મેં આખો ખોલી ત્યારે  
 તાવ તો એવો ને એવો ધખતો હતો  
 પણ મારા હૃદયમાં ગજબની શાતા હતી.

### ૩ તામુરા રથુઈચિ

મારું જીવન જ એક કટોકટી  
મારી કાયની ચામડી નીચે  
દુર્દાનત વાસનાઓનો ઝંઝાવાત સૂસવે,  
એકટોબરના નિર્જન દરિયાને કાંઠે  
એક વધુ હાડપિંજર ફેંકાય;  
એકટોબર જ મારું તો સામ્રાજ્ય.  
મારા નરમ હાથ ને જોવાયું છે તેને વશમાં રાખે,  
મારી તાનકડી આંખો ને ઓગળતું જાય  
તેને નજરમાં રાખે,  
મારા કૃણા કાન  
મરણની નિઃશબ્દતાને સાંભળે,  
મારું જીવન જ એક વિભીષિકા,  
મારા ધસમસતા લોહીના પ્રવાહમાં  
સર્વનાશી સમય વહે,  
એકટોબરના કંઠીભર્યા આકાશમાં  
એક તાજે દુકાળ કૂટી નીકળે છે,  
એકટોબર જ મારું તો સામ્રાજ્ય  
મારું મરેલું સૈન્ય  
વરસાદમાં તરખોળ દરેક શહેર પર કાળૂ મેળવે,  
એતવણી આપનારું મારું મરેલું વિમાન  
હેતુ વિનાના ચિત્ત પર ચકરાવા લીધે રાખે,  
મારાં મૃતજન મરનારાઓનાં નામનાં  
હસ્તાખત કરે,



## છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન સિરીષ પંચાલ

૧૯૫૦ પછી ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાનો મોટો જુવાળ આવ્યો, ગાંધીયુગના સર્જકોથી ઘણી બધી રીતે આ આધુનિક સર્જકો જુદા પડ્યા. આ માળાના સાહિત્ય વિશે નવા જૂના સર્જકોએ, ઉદાર-કૃપણ રુચિના વિવેચકોએ અન્તિમે જઈને પોતાની માન્યતાઓ વ્યક્ત કરી. પેલા જુવાળની સાથે ઘણું બધું ઘસડાઈ પણ આવ્યું. આજે એ જુવાળ થોડો શમ્યો છે અને એની સાથે આધુનિકતાના વેશે આવેલો કૂડોઠચરો પણ નજરે પડવા માંડ્યો છે. ૧૯૬૦થી ૧૯૬૯ના દાયકાની સરખામણીમાં ૧૯૭૦થી ૧૯૭૯નો દાયકો સાહિત્યસર્જનની દૃષ્ટિએ ઓછો સમૃદ્ધ પણ લાગે. ગવવાગાંઠયા અપવાદોને બાદ કરતાં 'ગંધા' સાહિત્યસ્વરૂપે સ્થગિત થઈ ગયેલાં લાગશે. વિવેચકને છેતરવા માટેની સુક્તિ પ્રયુક્તિઓ નળળા-સખળા, કાચાપાકા, નવાજૂના સર્જકો શીખી ગયા છે એટલે પછી લાવકવર્જમાં પ્રતિષ્ઠા મેળવવાનો માર્ગ તો 'ખુલ્લ સીમ સીમ,' આવી પરિસ્થિતિમાં વિવેચનની તપાસ કરવી ખૂબ જરૂરી બની જાય છે. વિવેચન સામે બ. ક. ઠાકોરના સમયથી તહોમતનામું ઉચ્ચારાત્તું આવ્યું છે, આ દાયકામાં હરિવલ્લભ ભાયાણી, સુરેશ જોષીએ વિવેચનમાં પરિભાષાની અયોગસાઈ, 'સાર્વત્રિક ગૂંચવાડો,' કૃતિને મૂલવવામાં આત્મલક્ષી ધોરણોની વ્યાપકતા સામે ફરિયાદ નોંધાવી. જયંત પાઠક, ભોળાભાઈ પટેલ, મોહનભાઈ પટેલ, જયંત કોઠારી જેવા વિવેચકોએ પણ એક યા ખીજે નિમિત્તે આ વિવેચનાની મર્યાદાઓ ચીંધી બતાવી એટલે હરિવલ્લભ ભાયાણીની અને સુરેશ જોષીની ફરિયાદો ખોટી હતી એમ કહેવાનો પ્રશ્ન ઊભો થતો નથી.

‘ગ્રન્થ’ સામયિકને આધારે આ દાયકામાં પ્રગટ થયેલા વિવેચન-સંગ્રહોની સંખ્યા ગણી તો ખસો ઉપર પહોંચી ગઈ. દર વર્ષે સરેરાશ વીસ ખાવીસ વિવેચનગ્રંથો સાહિત્યવાચન પ્રત્યે ઉદ્દત્તીન એવા ગુજરાતમાં પ્રગટ થાય એ આશ્વાસનરૂપ ઘટના ગણાય ખરી. આ ખધા નહિ તો મહત્વના વિવેચનગ્રંથોને ધ્યાનમાં રાખીને વાત કરવા જઈએ તોય ઘણો ખધો વિસ્તાર કરવો પડે. એટલે આ નિબંધમાં છેલ્લા દાયકાની વિવેચનામાં કઈ મહત્વની વિભાવનાઓની ચર્ચા થઈ, પાશ્ચાત્ય સાહિત્યવિવેચનના પ્રભાવે કયા કયા મહત્વના અભિગમો પ્રચલિત થયા, એની જ વાત કરવા ધારી છે, આ ઠોઈ સરવૈયું કે અહેવાલ નથી, એટલે એકેએક વિવેચનસંગ્રહ વિશે લખવાને ધાર્મિક આગ્રહ પાળ્યો નથી. મહત્વના કહી શકાય એવા ખધા વિવેચન-સંગ્રહોને આવરી લેવામાં આવ્યા છે ‘છતાં ચરતચૂકથી ઠોઈ સંગ્રહ રહી પણ ગયા હોય. લેખના અંતે ૧૯૭૦થી ૧૯૭૬ના ગાળામાં પ્રગટ થયેલા વિવેચનગ્રંથોની યાદી આપવામાં આવી છે, આ યાદી પણ પૂર્ણ છે એમ ચોક્કસપણે કહી ન શકાય.

સમકાલીન વિવેચનની વાત કરતી વખતે આપણે એ ભૂલનાતું નથી કે આનંદશંકર દુવના સમયથી જ કાવ્યવિચાર વ્યવસ્થિત રીતે શરૂ થયો હતો. ખ.ક. ઠાકોરના આગમન પછી જ વિવેચન પ્રભાવશાળી બનવા માંડ્યું હતું. એટલે અત્યારે ગુજરાતી વિવેચનમાં ગૂંચવાડો છે, પરિભાષાની સંદિગ્ધતા છે એ કબૂલ પણ એવી પરિસ્થિતિ પાશ્ચાત્ય વિવેચનામાં પણ છે. વિલિયમ્સ વિમ્સાટના શબ્દોમાં ‘વિવેચન ક્ષેત્રે હમેશા પ્રમાણે અને કદાચ અનિવાર્યપણે ગૂંચવાડો અને અરાજકતા છે.’ (એસેઝ ઇન ક્રીટીસીઝમ બી.યુ. ૧૯૫૬) ગ્રેહામ હો, રેને વેલેક પણ આવી ફરિયાદ કરે છે. ઘણી વખત પાશ્ચાત્ય વિવેચનની તુલના કરીને આપણા વિવેચનની મર્યાદાઓ ટાંકવામાં આવે છે તે પણ ખરાખર નથી. પશ્ચિમમાં સત્તરમી સદી પછી વિવેચનની અખંડ પરંપરા જોવી મળે છે, વિવેચન અને ફિલસૂફી સાથે સાથે ગતિ કરતાં હતાં. ઉપરાંત, ત્યાં મનોવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, ફિલસૂફીના ક્ષેત્રે સતત ઊઠાચોઠ થતો રહેવાને કારણે સાહિત્યસંલગ્ન વિદ્યાશાખાઓ ખૂબ એકાઈ હતી અને એનો લાભ સાહિત્યવિવેચનને મળ્યો. આપણી પરિસ્થિતિ ખીણ રીતે પણ ખરાબ છે. પશ્ચિમમાં તો અંગ્રેજી, ફ્રેન્ચ અને જર્મન ભાષાઓમાં ચર્ચા સર્જનવિવેચન બહુ જલદીથી એ ભાષાઓમાં પ્રસરી ગય છે, આદાનપ્રદાન અસરકારક રીતે થાય છે. આપણે ત્યાં ‘વિવિધતામાં

એકના' સૂત્ર નામનું છે. એવાં આદાનપ્રદાન નજેરી માત્રામાં થાય છે. એક જ યુનિવર્સિટીમાં મરાઠી, ગુજરાતી, હિન્દી વિભાગો એક સાથે મળીને ભાગ્યે જ કોઈ કાર્યક્રમનું આયોજન કરે છે. આને કારણે સાહિત્યવિવેચનને વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્ય પ્રાપ્ત થતો નથી. ગુજરાતી વિવેચનની આ વાસ્તવિક સ્થિતિનો સ્વીકાર એ કોઈ જથ્થાવનામું નથી. આ સ્થિતિ ટાળવી જોઈએ, ખૂટતી ઠડીઓ, ભલે મોડું થયું હોય તો પણ, પૂરી સેવી જોઈએ.

૧૯૬૦ પછી આપણી વિવેચનામાં એક મહત્વનો વળાંક આવ્યો હતો, સાહિત્યપદાર્થને મૂલવવા માટે રૂપરચનાવાદી અભિગમ ખીખ ખધા અભિગમો કરતા વધુ પ્રભાવશાળી બનીને છવાઈ ગયો. કૃતિને રચનારા સર્જકને અને કૃતિને માણુનારા ભાવકને 'ઈન્ટેન્શનલ ફેલસી' અને 'એક્સ્ટ્રીવ ફેલસી'ની લાલબત્તી ધરીને બાજુ ઉપર મૂકી દેવામાં આવ્યા. આ અન્તિમે જવાનું મુખ્ય કારણ તો પરંપરાગત વિવેચનાઓ કરેલી કૃતિની ઉપેક્ષા હતું. પણ પછી સાહિત્યપદાર્થને તપાસવાના અભિગમને શક્ય તેટલે અંશે વસ્તુશ્રેષ્ઠી બનાવવાનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો. ગયા દાયકામાં ગુજરાતી સર્જન વિવેચન પર રૂપરચનાવાદનો પ્રભાવ સુરેશ જોષીને કારણે વધારે પડ્યો. સાથે સાથે છેક ૧૯૫૦થી આપણા સર્જકો વિશ્વસાહિત્યના પ્રવાહોથી વધુ માત્રામાં પરિચિત થતા રહ્યા હતા; આ પરિચય ઉત્તરોત્તર વધતો ગયો અને પરિણામે વિવેચને પશ્ચિમપરસ્તીની ગાળ દીધી. ત્રીસીના સાહિત્યમાં વસુદેવ કુટુંબકમ્, વિશ્વમાનનીની ભાવનાઓ ખૂબ જ પ્રચલિત હતી પણ ૧૯૫૦ પછી ગુજરાતી સાહિત્યે દેશકાળના સીમાડા ઝાળ ગયા ત્યારે ફરી ભારતીયતાનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો. દરેક ભાષાનું સાહિત્ય જે તે ભાષાના, સમાજના, સંસ્કૃતિના સંદર્ભમાં રચાયું હોય છે એ અર્થમાં કદાચ ભારતીય સાહિત્યનો આગ્રહ સાચો હતો. પણ આવો આગ્રહ રાખનારાઓના મનમાં સાથે સાથે ખીજું ય હતું. આધુનિક સાહિત્યમાં હતાશા, વિરતિ, કલ્પ, આદિમતાનું આલેખન થયું, એ આલેખન કળાત્મક થયું છે કે નહિ એની ચર્ચા કરવાને બદલે એ ભાવનાઓ સામે જ આકાંક્ષા કાલવવામાં આવ્યો; એ બધું આપણા સાંસ્કૃતિક સંદર્ભની જાણરનું છે એમ માની મનાવીને આવા વિવેચકોએ મોંઘવ, આદર્શમાં રાચતા સર્જકોનું ગૌરવ ગાયું અને હનાશાની વાત કરતા સર્જકોને બાજુ ઉપર મૂકી દીધા. દુર્ભાગ્યે આવા વિવેચકોનું વર્ચસ્વ સ્થાપ્યો ઉપર હતું, એ વર્ચસ્વી સામે મૂંઝી ન શકનારા સર્જકોએ સમાધાનનો માર્ગ અપનાવ્યો. સર્જનાત્મક સ્થિતિ વધુ દરિદ્ર બની. એનો

પ્રભાવ વિવેચન પર પડ્યો. આમ આ વિષયકે ચાલતું રહ્યું.

પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય વિવેચનના ઇતિહાસના અણુતલને તો ખબર છે કે કોલરિજ જેવાની વિવેચનાએ સર્જક, સર્જકચિત્ત ઉપર સારો એવો ભાર મૂક્યો હતો પણ પાંછળથી વિજ્ઞાન, ટેકનોલોજીના પ્રભાવે સર્જક પર નહીં પણ સર્જકરચિત પદાર્થ ઉપર ભાર મૂકાવા માંડ્યો. પરિણામે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચના વિકસી. હવે આ અભિગમ વીસમી સદીના ત્રણ ચાર દાયકા સુધી તો ટક્યો, પછી આવ્યો સંરચનાવાદ. આ દરમિયાન પણ રૂપરચનાવાદ પ્રવર્તેલો રહ્યો જ, તેનાં સિદ્ધિમર્યાદા તપાસવા માટે પૂરતો સમય મળી રહ્યો, ગુજરાતી વિવેચનાની સ્થિતિ મુશ્કેલ અને વિચિત્ર હતી. ૧૯૬૦ પછી રૂપરચનાવાદ પ્રસર્યો પણ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનના ઉત્તમ નમૂના ઝાઝા મળ્યા ન હતા. એટલું જ નહીં, રૂપરચનાની વિભાવના, તેની ઉપપત્તિઓ, તે વિશે પ્રવર્તતી વિવિધ માન્યતાઓ, કલાઈવ ગેલ જેવાને Significant form વિશેનો ખ્યાલ સાહિત્યકૃતિ માટે પ્રયોજી શકાય કે નહિ વગેરે ચર્ચાવિચારણા થઈ ન શકી. રૂપરચનાવાદનાં ગૃહીતો પૂરેપૂરાં સમજાય તે પહેલાં સંરચનાવાદ આવ્યો. અને પછી તો વાત થવા માંડી ચૈતન્યલક્ષી વિવેચનાની. યુરોપ-અમેરિકામાં જેવા મળતી વિવેચનપરંપરાની સમાન્તરે ગુજરાતી વિવેચનાને સ્થાપી આપવાનો ઉત્સાહ આપે પ્રશંસનીય છે પણ ઉત્સાહમાં ને ઉત્સાહમાં ઘણું ઘણું કુદાવીને, ભુલાવીને આગળ જવાનાં જેખમે ઘણું છે, કોઈ પણ અભિગમને આપણા પોતાના સંદર્ભમાં સ્થાપી આપવો પડે. અસ્તુ.

આપણે રૂપરચનાની વિભાવનાથી આરંભ કરીએ.

‘કિંચિત્’ થી માંડીને ‘અરણ્યરુદન’ સુધીના પ્રત્યેક ગ્રંથમાં રૂપરચનાવાદી અભિગમનો પુરસ્કાર કરીને કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની આબોહવા સુરેશ જેષીએ પ્રગટાવી આપી એ હવે હકીકત છે. આમ જ્યારે આપણે કહીએ છીએ ત્યારે જાનો અર્થ એવો થતો નથી કે સુરેશ જેષી પહેલાં ગુજરાતી વિવેચનમાં આ અભિગમ હતો જ નહીં; આ અભિગમને તેની સમગ્ર ઉપપત્તિઓ સહિત સ્વીકારનારા પહેલા વિવેચક સુન્દરમ્ હતા. પરંતુ સુરેશ જેષીના આગમન પછી જ રૂપરચનાનો પ્રભાવ ગુજરાતી સર્જનવિવેચન પર પડ્યો.

\* જુઓ વિગતવાર ચર્ચા માટે આ લખનારનો લેખ ‘સુન્દરમ્ની અબ્ધસાવના’—(એતદ્-સપ્ટેમ્બર, ૧૯૭૬)

આ દાયકામાં બહાર પડેલાં ‘સાહિત્યચિંતન’ અને ‘સાહિત્યસંસ્પર્શ’ને આધારે સુન્દરમે અને વિશ્વપ્રસાદ ત્રિવેદીએ રૂપરચનાની વિભાવનાને કેવી રીતે તપાસી તે આરંભમાં જોઈ લઈએ. સાહિત્યની ઉત્તમતા લેખક અને વિષયથી પર છે એમ માનનારા સુન્દરમ્ સ્પષ્ટ રીતે જણાવે છે કે ‘એ (કલાતુ) શાસ્ત્ર તો માત્ર છે આકારની, સ્વરૂપની સંપૂર્ણતા, આખી કૃતિનાં અંગ-પ્રત્યંગની દક્ષ સંયોજના, કૃતિના હાકપિંજરની સુશ્લિષ્ટતા અને તેના આખા સ્વરૂપની સુશ્લિષ્ટતા, સઘનતા અને મનોહારિતા.’ (સા. ચિં. ૨૫) આની ઉપપત્તિ પણ સ્વીકારી લેવામાં આવી. ઉપદેશ, પ્રચાર કે ભાવના જેવી વસ્તુઓને સુન્દરમ્ કવિતાના મુખ્ય કાર્ય તરીકે સ્વીકારવા તૈયાર થતા નથી. ‘એ બધી આકકતરી નીપજ છે અને એ નીપજને ખાતર જ કવિતા વાંચવી તે એક ઘણી જ સૂક્ષ્મ પ્રકારની કાવ્યવિરોધી મનોવૃત્તિ છે.’ (૮૦) ખીજા બાજુએ વિશ્વપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના પણ આદર્શ તરીકે રૂપરચનાના મહત્વને સ્વીકારે છે પણ તેઓ સુન્દરમ્ની જેમ તેની બધી જ ઉપપત્તિઓને સ્વીકારવા તૈયાર થતા નથી. સુન્દરમ્ ભાવના ખાતર કવિતા વાંચવાની વૃત્તિને કાવ્ય-વિરોધી પ્રવૃત્તિ કહે તો વિશ્વપ્રસાદ ત્રિવેદી ભાવનાવાદી વલણને બદલે રચનાવાદી વલણ વધી રહ્યાનો અહિંસા વ્યક્ત કરે. (સા. સં. ૬) એક બાજુએ રૂપરચનાનો મહિમા તેઓ તારસ્વરે કરે : ‘કાવ્યનો પ્રત્યેક અવયવ પૂર્વગ અને અનુગ અવયવ સાથે એકરૂપ બની નૂતન અવયવ બને છે. એક કડી જ નહિ, અખિલ કાવ્ય એક વાક્ય જેવું સંગ્લિષ્ટ એકમ, સૌંદર્યનું એકમ બને છે.’ (૩૧) તો ખીજા બાજુએ કવિકર્મ કવિમાં રહેલું છે એવી માન્યતાનો પુરસ્કાર કરે. હતાશા, વિરનિના આલેખન સામે વાંધો લેવો અને ખીજા બાજુ કલાકૃતિમાં તો સામગ્રીનું ‘રૂપાંતર સંવાદિતા અને વ્યવસ્થામાં ધાય છે.’ એમ માનવું-આવા દેખીતા વિરોધો વચ્ચે તેમની વિવેચના ગતિ કરે છે.

રૂપરચનાની વિભાવના ‘નવ્ય વિવેચના’ના પ્રભાવે શુદ્ધરાતમાં આવી એ સાચું પણ સુરેશ જેવી આ વિભાવનાનું અનુસન્ધાન સંસ્કૃત અલંકાર-શાસ્ત્ર સાથે જોડી આપે છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રને અનુસરીને રૂપરચના દ્વારા સામગ્રીનું તિરોધાન, રૂપાંતર થાય છે એમ તેઓ માને છે અને આ રૂપાંતર પ્રક્રિયાને કાવ્યાનુભવ તથા વ્યવહારાનુભવના વ્યાવર્તક તત્ત્વ તરીકે સ્વીકારે છે. (કા. ચ. ૭૪-૮૦) આ રૂપરચનાને કારણે જ વ્યંજના સુધી જઈ શકાય એટલે પછી ‘કાવ્યમાં ઉપાદાન બનતી હામણી જ્યારે વિશિષ્ટ આકાર પામીને પ્રકટે છે ત્યારે એ ચિહ્નરૂપ નથી બનતી પણ પ્રતીકરૂપ બને છે.’

તેઓ કાવ્યને પૂર્વનિયત માળખાને અનુસરતી ઘટના તરીકે જોતા ન હોવાને કારણે રૂપને ઘટકોની ‘અન્વીતિના સરવાળા તરીકે નહીં’ પણ એમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતા તત્ત્વ’ તરીકે જોળખાવે છે. આવી ભૂમિકા ધરાવનાર વિવેચક સર્જકને માથે ગંભીર જવાબદારીઓ લાદે એ સમજી શકાય, આ સર્જક પ્રેરણા કે અંતઃસ્ફુરણને બસ થઈને લખનારો લલિયો નથી, પણ સૃષ્ટિ દ્વારા સલામતાર્થી ડગલે ડગલે નવું ભાવજગત શોધનારો પુરુષાર્થી યની જાય છે. જે જે સર્જકોએ પોતાની કાવ્યપ્રવૃત્તિ વિશે ગભીરતાથી વિચાર્યું છે તે સર્જકો, બિઅર્ડ્ઝલી, મરે કેઈઝર કે જ્યોર્જ વહેલી જેવા જે તત્ત્વજ્ઞોએ સર્જનપ્રક્રિયા વિશે ગભીરતાથી વિચાર્યું છે તે બધા આની સાખ પૂરે છે.

આ રૂપરચનાની સ્વર્યાના અનુસન્ધાનમાં એક ડગલું આગળ ભરવામાં આવે છે, રૂપરચનાની ભૂમિકા સર્જક અને ભાવક-એમ બંને પ્રકૃતિ જોના મળે, ‘કલાએ પ્રગટાવેલો આકાર એક ચુબકાવ બળ ધારણ કરીને આપણા ચિત્તાનાં સંવેદન, સ્મૃતિ, સંસ્કાર, અધ્યાસ કૃતિને નિમિત્તે વિશિષ્ટ રૂપે ઉદ્ભાસિત કરી આપે છે. આ રૂપરચના એ કવિની રૂપરચનાની સમાન્તર એવી પ્રવૃત્તિ છે. ને એ પ્રવૃત્તિ નિમિત્તે વ્યાપારશીલ બનેલી આપણી ચેતનાનો આપણને થતો આ રીતે અપરોક્ષ અનુભવ જ રસાસ્વાદનું સાધનું કારણ છે.’ (૮૦) એક પ્રશ્ન અહીં ઊભો થાય, ‘ચેતનાના અપરોક્ષ અનુભવ’ની વાત કરે. એટલે દિનોમેનોલોજી આવે. દિનોમેનોલોજી તો કોઈ પણ પદાર્થ વિશેના સ્મૃતિ, સંસ્કાર, અધ્યાસને એ પદાર્થના અપરોક્ષ અનુભવને માણવાના માર્ગમાં અન્તરાય રૂપ ગણે છે (જુઓ એવરેસ્ટ નાઈટ ફ્રાં ‘લિટરેચર કન્સીડર્ડ એઝ દિલોસોફી’ની પ્રસ્તાવના), એટલા જ માટે આ અભિજન પ્રતીકરચના સામે શંકાની નજરે જુએ છે.

આ રૂપરચના વડે ઘટકોમાં સમતુલા જળવાઈ રહે અને એમની વચ્ચે અવિનાભાવી સમન્વયનું સંયોજન થાય છે (શુસ્ક. ૨૭). પણ અહીં સમતુલાનો અર્થ દરેક ઘટકનું એક સરખું મહત્ત્વ એવો કરીશું તો મુશ્કેલી થશે. કૃતિમાં અમુક ઘટકનું મહત્ત્વ ખીજા ઘટકની સરખામણીમાં વર્તુઓછું હોય એવી સંભાવનાનો સ્વીકાર કરવાનો રહે. આનો કોઈ સનાતન નિયમ ન હોઈ શકે, કૃતિના સન્દર્ભો જ ચર્ચા કરવાની રહે.

ખીજા એક મુશ્કેલી ચિત્રકળાના સન્દર્ભો રૂપરચનાની ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરવામાંથી જન્મે છે, ‘ઘટકોની અનેકતામાં સ્થપાતી એકતા, વિવિધતામાં

વિહાર કરીને ફરી ફરી સ્થિર થવાની આ પ્રતિ તે રસાનુભવમાં અનિવાર્ય એવી રૂપરચનાનું આગવું લક્ષણ ગણાય છે.' (૨૮) પોતાની આ વાત સમજાવવા આટે તેઓ ચિત્રકળાનો દાખલો આપે છે. પણ ચિત્રકળામાં જે રીતે રૂપરચના સિદ્ધ થાય તે રીતે સાહિત્યમાં ન થાય. દરેક માધ્યમને આગવા પ્રશ્નો, રૂપાન્તર કરવાની રીત દરેક કળાની જુદી. કેટલાક કળા-વિવેચકો તો એક જ કળામાં પણ સ્થલકાળની પરંપરા જુદા જુદા પ્રશ્નો ઊભા કરી આપે છે એમ કહે છે. વિવિધ કળાઓમાં જેવા મળના સામ્યને કેટલાક તો આકસ્મિક ગણી કાઢે છે, આપણી ભાષામાં જ્યાં સુધી વિવિધ કળાઓની ચર્ચાવિચારણા ન થાય ત્યાં સુધી આ મુદ્દાનો વ્યવસ્થિત ખ્યાલ આની ન શકે.

ફોર્મેલિસ્ટ ખ્યાલ અને ઓર્જેનિસિટીના ખ્યાલને સાંકળી લઈને રૂપરચનાની વિભાવનાને સુરેશ જોષી ભાવકની સાથે, રસાનુભવની સાથે સાંકળે છે. ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના અને ઉમાશંકર જોષી જેવા કવિસંવિદ્ ભાવકસંવિદ્ની દૃષ્ટ્ય અને ત્યારે અવગમનને પૂર માને છે પણ આ વિવેચક અવગમનની સમસ્યાને જુદી રીતે માંડી આપે છે : 'એની રૂપરચનાનું ભાવકના મનમાં થતું પુનરુદ્ભાવન તે જ રસચર્ચણાનો વિષય બની રહે છે.' (અર. ૧૭૭) પીળા શબ્દોમાં સર્જકે સિદ્ધ કરેલી રૂપરચના ભાવક જ્યારે આત્મસાત્ કરે ત્યારે સંક્રમણ થાય.

વિવેચનમાં આત્મલક્ષી અને પ્રભાવવાદી લક્ષણોનો વિરોધ કરનારી વિવેચનાને કૃતિનિષ્ઠ બન્યા વિના ન ચાલે. સુરેશ જોષીની જેમ હરિવલ્લભ ભાયાણીની વિવેચના પણ. રૂપરચનાનો સ્વીકાર કરે છે. રૂપરચના સામે વાંધો ઉઠાવનારાને તેની વિશ્લેષણપદ્ધતિ અસ્વીકાર્ય છે. તેમનું એવું માનવું છે કે કૃતિનું વિશ્લેષણ કરનારા કૃતિનાં ઘટકોનું અલગ અલગ પૃથક્કરણ કરે છે અને એ રીતે કૃતિની સમગ્રતાને જોખમમાં મૂકે છે. પણ રૂપરચનાવાદને આત્મસાત્ કરનારી વિવેચના કૃતિની સમગ્રતાને જોખમમાં મૂકતી નથી, આવા વિશ્લેષણ પાછળનું લક્ષ્ય તો કૃતિની સમગ્રતાને જ પામવાનું હોય છે. ઉમાશંકર જોષીએ ન્હાનાલાલની 'શરદ્પૂનમ'ની કરેલી સમીક્ષા જુઓ, સુરેશ જોષીએ 'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ'માં કરાવેલા આસ્વાદો જુઓ, હરિવલ્લભ ભાયાણીનો 'વસંતવિજય'ની વસ્તુસંઘટના વિશેનો લેખ જુઓ, ખાતરી થશે. હરિવલ્લભ ભાયાણી યોગ્ય રીતે કહે છે : 'કૃતિના વિવિધ ઘટકોને તપાસવાનું પ્રયોજન તેના આંતરસંબંધોને પામવાનું છે.' (કા. સં. ૨૯) આના સમર્થન

માટે ગીતગોવિંદ, હયગ્રીવવધ, મેઘદૂતનાં દષ્ટાન્તો અર્થવામાં આવ્યાં છે. આના અનુસંધાનમાં સાવિ વિવેચને શું કરવું જોઈએ તેનું માર્ગદર્શન આપવામાં આવ્યું છે. શોધનિબંધ લખવા માગતા વિદ્યાર્થીઓને પડકાર. 'કૃતિની શબ્દસામગ્રી અને અર્થસામગ્રી વચ્ચેના સમ્બંધો-સમાન્તરતા, વિરોધ, સમતુલા, સમરેખતા કે વિષમરેખતા વગેરે-તારવીને તેમ જ અલંકાર, પ્રતિરૂપ પ્રતીક વગેરેની યોજનાઓમાંથી પ્રગટતી લયની ભાવો તારવીને તથા સમગ્ર કૃતિમાં વિવિધ ઘટકોનું કઈ રીતે સંયોજન થયું છે તે તપાસીને કૃતિનું જે સંઘટિત સ્વરૂપ પ્રતીત થાય તેનું ચિત્ર દોરવું જોઈએ.' (૩૪-૫)

અગાઉ આપણે જોઈ ગયા કે રૂપરચનાવાદ કૃતિમાં કયાં ઘટકો હોવાં જોઈએ કયાં નહિ તેની ચર્ચા અમૂર્ત ધોરણે ન કરી શકે કારણ કે 'છંદ, લય, અલંકાર, પ્રતિરૂપ વગેરે 'ઘટકોમાંથી એકે ય કાવ્ય માટે અનિવાર્ય નથી.' (૬૧) પણ જ્યારે જ્યારે કોઈ ઘટક તત્ત્વનો વિનિયોગ થાય ત્યારે તો તેની સંમર્પકતા વરતાવી જોઈએ. એટલું જ નહિ કવિ પણ પોતાને જે સિદ્ધ કરવાનું છે તે માટે અમુક છંદ, અલંકાર પ્રયોજે. હવે કવિને આ ઘટક તત્ત્વો અનિવાર્ય લાગ્યાં હતાં કે નહિ તેની તપાસ કરવી કેવી રીતે ? કવિને પૂછવા જાણીતો ઈન્ટેન્શનલ ફેલસી કહેવાય, અને ધારો કે એવા જયસ્થાનને ગણકારી વિના આગળ વધવું હોય તો પણ જધા કવિએ એવી સમગ્રક પૂરી પાડતા નથી. એટલે 'આ કાવ્યપ્રયોજન માટે આપણે કવિને પૂછવા જવાનું હોતું નથી. કાવ્ય ઉપરથી જ-એટલે, કાવ્યના સમસ્ત અને સાંગોપાંગ વસ્તુસંવિધાન ઉપરથી જ કાવ્યનું પ્રયોજન નક્કી થાય.' (૧૨૫) હરિવલ્લભ ભાષાણી પૂર્વપક્ષની સાથે ઉત્તરપક્ષને રબૂ કરવાની જવાબદારી પણ સ્વીકારે છે અને એટલે વિલિયમ્સ હાર્કિન્સના લેખને આધારે રૂપરચનાવાદની ક્ષતિઓ ઓળખી જતાં છે. વિવેચન જ્યારે તત્ત્વની ભૂમિકાએ જઈ પહોંચે ત્યારે જ આવી પરિસ્થિતિનું નિર્માણ થાય. આવી વિવેચનાને માર્ગે હજુ ગુજરાતી વિવેચન ઝાઝું આગળ વધ્યું નથી એ કબૂલવું રહ્યું.

માને-મેને અને સેઝાના સમયથી યુરોપમાં રૂપરચનાવાદ પ્રચલિત થયો એવી સામાન્ય માન્યતા છે, દેખીતી રીતે જ આ વાદને દષ્ટિગોચર કળાઓ સાથે સાંકળવામાં આવ્યો. રોજર ફાઈ જેવા, સાહિત્યમાં રૂપરચના શક્ય ન હોઈ તે કળા અશુદ્ધ કળા છે એમ પણ માનતા હતા. આ દષ્ટિગિન્દુનો સ્વીકાર થવા ન પામ્યો, ગુજરાતી વિવેચનમાં મનસુખલાલ ઝવેરી જેવાએ આ ભૂમિકા અપનાવી લીધી હતી અને એનો પ્રતિકાર સુરેશ જોષીએ કર્યો



હતા. આમ છતાં દરેક કળામાં રૂપરચનાનો સંકેત જુદો પડવાનો. ઉમાશંકર જોષી આ માન્યતા સ્વીકારીને ચાલે છે. ચતુર્વિધક કળાઓમાં આકાર ‘આંખનો વિષય’ કહેવાય, જ્યારે કાવ્ય સમયમાં વિસ્તરતી કળા હોઈ નાદ અને અર્થની એકતા આકાર કહેવાય. અહીં સુધી બરાબર પણ ઉમાશંકર જોષી જ્યારે ચિત્ર, શિલ્પમાં આકાર બહિરંગ અને કાવ્યમાં આકાર અતર્જિત હોય એમ કહે ત્યારે પ્રશ્ન યોદા રીતે રજૂ થયો ગણાય. ગમે તે કળામાં આકાર તો અતર્જિત જ હોય. ઉદાહરણ તરીકે ઉમાશંકર જોષીની ભૂમિકા યથાવત્ સ્વીકારી લે છે. આ બધાના મૂળમાં આકૃતિ સંજ્ઞા દ્વારા સૂચવાતો દૃષ્ટિ-ગોચર સંકેત જવાબદાર લાગે છે. એટલા જ માટે આકૃતિને બદલે રૂપરચના, સ્વરૂપ-શબ્દો પ્રયોજવાની જાલામણ કરવામાં આવી છે.

ગુજરાતીમાં ઉદાહરણ તરીકે આકૃતિવિચારણા દરિદ્ર લાગે છે, પણ તેઓ જે આકૃતિની ચર્ચા કરે છે તે ખૂબ જ વ્યાપક છે: ‘અલમ્ એટલે વર્ણવણી પર્ણાત આંતરિક આવસ્યકતા પ્રમાણે કાવ્યબીજ પર્ણાતપણે અભિવ્યક્તિ મેળવીને જ્યારે સિદ્ધ થાય ત્યારે કલા-આકૃતિ જન્મી ગણાય.’ (ઉપ. ૨૯) અહીં આકૃતિની વિચારણા આકૃતિની ન બનતા અલંકાર, પ્રતીક, શબ્દશક્તિની બની જાય છે. ‘આપણે યાદ રાખવું’ એઈએ કે રૂપરચના સાધ્ય છે, જ્યારે પ્રતીક, ભાષા, અલંકાર સાધન છે. તેમણે આકૃતિની વિચારણા સિરિફના અનુસંધાનમાં કરી છે. અહીં એક મુદ્દો ઉપસ્થિત કરવાની જરૂર હતી. સિરિફ કે ઊર્મિકાવ્ય જેવા પ્રકાર Closed System વાળા કહેવાય, આવા લઘુ પરિમાણ ધરાવતા પ્રકારમાં શબ્દ શબ્દ વચ્ચેના મજબૂત સંબંધ શક્ય છે; અંકકાવ્ય, મહાકાવ્ય, નવલકથા જેવા વિશાળ પરિમાણવાળા સાહિત્યસ્વરૂપોમાં આ શક્ય નથી. એટલા જ માટે નવલકથા જેવા સ્વરૂપને તો open form તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. અહીં હરિવલ્લભ ભાયાણીનું વિધાન સરખાવી શકાય-‘એર્ગેનિસિટીની આ લાક્ષણિકતા ઈતર સાહિત્ય કરતાં કવિતામાં અને ઈતર કવિતાપ્રકારો કરતાં ઊર્મિકવિતામાં વિશેષ છે.’ (કા.સં. ૨૯)

ઉદાહરણ તરીકે સરખામણીમાં જ્યંત પાઠકની વિવેચના વધુ તર્કબદ્ધ અને વ્યવસ્થિત છે. કલાકૃતિના વ્યાકરણની તપાસમાં તેઓ કૃતિ ‘એર્ગેનિક હોલ’ છે એમ માનીને કહે છે. ‘આવી તપાસમાં તે કલાકૃતિના ઘટક અંશોના પરસ્પર વિનિયોગનું ઔચિત્ય તપાસે, શબ્દ, અલંકાર, શબ્દ, લય અમ્ય

શેલી કાઠ તપાસે ને પોતાને થયેલાં આનંદનું કારણ શોધે તેમ તેનું વાંઝખીપણું સિદ્ધ કરે' (ભાવ: ૧૮૬-૭).

રૂપરચના વિશે આટલો બધો ભીડાપોહ થયો તેમ છતાં સિતાંશુ યશશ્રદ્ધે ફરિયાદ કરી છે કે આકારની વિભાવના આપણી સાહિત્ય પરંપરામાં પૂરી સમજાઈ જ નથી. આ સમજવા માટે રોમેન્ટિસીઝનનાં મહત્ત્વનાં સ્થિત્યતરોને પરિચય કેળવવો જરૂરી. નવ્ય વિવેચનાએ પુરસ્કૃત કરેલા રૂપરચનાવાદી અભિગમનાં મૂળ પશ્ચિમમાં તો એરિસ્ટોટલ, લોન્ગઈનસ જેટલાં જૂનાં છે, પરંતુ કોલરિજ જેવાં એની દૃઢ પ્રતિષ્ઠા થાય છે. કળાકૃતિ અમંક પદાર્થ છે; સજ્જ પદાર્થની જેમ ઘણાં બધાં વિવિધ તરવાને પોતાનામાં રૂપાન્તરિત કરીને કૃતિ વિકસે છે; કળાકૃતિને ઘંઠનારાં પરિબળ કૃતિબાજી નથી પણ કૃતિમાં જ હોય છે અને કૃતિનાં ઘટકો અન્યોન્યાશ્રયી હોય છે. કોલરિજની આ ભૂમિકા નવ્ય વિવેચના સ્વીકારી લે છે પણ કોલરિજને સમજવા માટે કાન્ટ સુધી જવું જરૂરી બનવું જોઈએ. રૂપરચનાની વિભાવનામાં કાન્ટ ખૂટતું પ્રકરણ છે, કળાની સ્વાયત્તાને તે પ્રખર હિમાયતી હોતો. નીતિ, વૈજ્ઞાનિકતા, ઉપયોગિતાના સન્દર્ભમાંથી કળાને તેણે મુક્ત કરી, કોએએ 'કળા એટલે અંતઃસ્ફુરણ'ની જે ચાર ઉપપત્તિઓ આપી હતી તેનાં મૂળ કાન્ટમાં રહેલાં છે. કાન્ટ કળાને આનંદ તરીકે સ્વીકારવા તૈયાર નથી. કારણ કે આનંદ ભાવકની આત્મલક્ષિતાને કારણે જન્મે છે, આનંદ કળાપદાર્થને સૂચવતો નથી, રસાનુભવને ઇચ્છા અને સંકલ્પથી પર રાખ્યો એટલે નીતિને છેદ ભડી ગયો. કળાકૃતિના મૂલ્યાંકન માટે તે સજ્જતત્રમાંથી દૃષ્ટાન્ત લઈ આવે છે, આના અનુસંધાનમાં તે Purposeless Purposiveની પાંત કરે છે. આહી તેની વિચિત્રતામાં જવાને અવકાશ નથી પણ તે કળાકારની પ્રવૃત્તિને સલામ પ્રવૃત્તિ તરીકે ઓળખાવે છે, ખુદ કોએએ પણ કળ્યહુ છે : The poet can not complete his work without self-government, without an inner check, without accepting and rejecting, without trial and error. (રેને વેલેકના 'concepts of criticism'માંથી ઉદ્ધૃત-પૃ. ૨૫૮).

ગુજરાતીમાં રૂપરચનાને લગતી જે વિચારણા થઈ તેની સામે હજુ પણ ફરિયાદ છે. રૂપરચના વિશે પ્રવર્તતી વિવિધ મોન્યતાઓ, રૂપના વિવિધ સંજોગોનું માહિતીમદ વિવરણ ૬૦ પછીના દાયકામાં મળ્યું ન હોય.

વાસ્તવમાં તો તે વખતે જ આ કામગીરી આરંભી દેવાની હતી. આ કામ મોડા મોડા પણ જ્યંત કોઠારી (અનુષંગ) અને પ્રમોદકુમાર પટેલ (વિભાવના) ઉપાડે છે. રાજર ફાઈ, કઘાઈવ બેલ, રેને વેલેક, સ્ટાલ નિદ્રાને આધારે આ બંને વિવેચકો ચર્ચા કરે છે. ઉપરાંત, પ્રમોદકુમાર પટેલ રૂપરચનાવાદમાં સંસ્કૃત સાહિત્ય વિચારણાને આમેજ કરવાની ભલામણ કરે છે. રૂપરચનાવાદના ઘણાં ગૃહીતાના સમાન્તર ગૃહીતા સંસ્કૃત સાહિત્ય વિચારમાં જોઈ શકાય છે, આનો થોડો ધણો નિર્દેશ તાજેતરમાં હરિવલ્લભ ભાયાણીએ 'સ્વાધ્યાય'ના એક અંકમાં કર્યો છે.

//

આના પ્રભાવે આધુનિક વિવેચનામાં માત્ર સામગ્રીનું મહત્વ રહ્યું નથી. ક્યારેક પૂરતા વિચારના અભાવે સામગ્રી પર વિશેષ ધ્યાન દોરવામાં આવ્યું છે, દા. ત. નસિન રાવળ ન્હાનાલાલના સંદર્ભે કહે છે : 'વિચારગત સૌન્દર્ય આકૃતિગત સૌન્દર્ય કરતાં વધુ જાડુઈ અસર ઊપજાવે છે'. (અનુ. ૯૦) પણ એકંદરે આવા વલણનો વિરોધ થઈ રહ્યો છે. વિશ્વનાથ ભટ્ટે સાહિત્યની અંતિમ મૂલવણી સામગ્રીની માત્રાને આધારે કરવા ચાલી હતી તેનો વિરોધ કરતા ઉપેન્દ્ર પડયા સ્પષ્ટવક્તા ધ્રુવીને પૂછે છે : એ જો કલાનિર્મિતિ બને તો, કલાના અંશો-રચનાકલા, આયોજનપદ્ધતિ, અભિવ્યક્તિ આદિના તારતમ્ય વિના તેનું કલાત્વ શી રીતે નક્કી કરી શકાય... કલાકૃતિને ગોણું કરીને જોવાની રીત યા કલાતત્ત્વને ગોણું કરીને જોવાની રીત ભાગ્યે જ યથાર્થ હોય (અવ. ૨૬). એ જ રીતે તેઓ 'સરસ્વતીચન્દ્ર'માં આકાર ન હોય તો ચાલે એની રામનારાયણ પાઠકની દલીલનો વિરોધ કરે છે,

જે સર્જકો અને વિવેચકો આધુનિક કળાવિચારણાના પ્રત્યક્ષ પરિચયમાં રહ્યા છે તેમના ઉપર જ આ વાદનો પ્રભાવ પડ્યો છે. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાના નમૂના પણ આવા વિચારકો પાસેથી જ આપણને સાંપડે છે અને સાંપડતા રહેશે. જૂની પેઢી જેને કૃતિનિષ્ઠ નમૂના તરીકે ઓળખાવે છે તે વાસ્તવમાં એવા નમૂના હોતા પણ નથી. રસિકલાલ પરીખ કૃત 'સરસ્વતી-ચન્દ્ર'નો 'મહિમા-તેની પાત્ર સૃષ્ટિમાં'ને યથવંત શુદ્ધ જોવા કૃતિનિષ્ઠ વિવેચના તરીકે ઓળખાવે છે ત્યારે આવો વિવેક જળવાતો નથી. કૃતિની સામગ્રીની ચર્ચા કરવી એ જુદી વસ્તુ છે અને કૃતિનો સાર આપવો એ જુદી વસ્તુ છે. અહીં આ વિગતોમાં જોડે ન જીનરીએ, માત્ર એક જ વિગત પ્રત્યે નિર્દેશ કરીએ. સરસ્વતીચન્દ્રનો કુમુદ પ્રત્યેનો પ્રેમ માતા પ્રત્યેના પ્રેમમાં

પરિણમે છે. આ ઘટનાને રસિકલાલ પરીખ મોટામાં મોટા સંબંધપરિવર્તન તરીકે ઓળખાવે છે. હવે જો આપણે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાનો આદર્શ પૂરો પાડવા માગતા હોઈએ તો આ મુદ્દાની રજૂઆત ઉપેન્દ્ર પંડ્યાની જેમ આ રીતે કરવી પડે: ‘પણ આ ભાવ વ્યંજનને બદલે નરી વાચાળતાથી ફરી ફરી પ્રગટ થાય છે ત્યારે તેની ચમત્કૃતિ જતી રહે છે ને એ નિરૂપણ હૃદય-સ્પર્શી બનવાને બદલે, સરસ્વતીચન્દ્રના પાંત્રને ખૂણ ચાંપણું, બેલકું ને દોઢકાહું બનાવી મૂકે’ છે.... ભાવની શિખરિત અવસ્થાએ પ્રેમીને પુત્રમાં પલટાવતી આટલી જોર્મિલ વાચાળતા ભાગ્યે જ ચાલી શકે.’ (૪૬-૭).

એ. સી. પ્રેંડલીનો ‘પોએટ્રી ફોર પોએટ્રીઝ સેક’. નામનો શકવર્તી નિબંધ ગાંધીયુગની વિવેચનામાં રામનારાયણ પાઠક દ્વારા આવ્યો હતો. પણ તેનો પ્રભાવ રૂપરચનાવાદના આગમન પછી જ ખાસ તો વરતાયો છે. એટલે જ નૈતિક ધોરણે સામગ્રીની ચર્ચા કરવામાં એસ્થેટિક ધોરણે જળવાતાં નથી એમ રહુવીર ચૌધરી જેવા કહે છે (અ. ક. ૩૫), એટલું જ નહીં પણ ‘સંવેદન અને શિલ્પને’ (પ્રેંડલીની ભાષામાં Substance અને Form) પૃથક્ પૃથક્ તપાસવામાંથી આપણે રસ ઘટનાની કળાત પણ તેમણે કરી છે.

આ ઉપરાંત સુરેશ જોષીની વિવેચનાની તપાસ નિમિત્તે પ્રમોદકુમાર પટેલે (વિ.) અને સુભન શાહે (સુ. સુ.)માં રૂપરચનાને લગતી વિચારણાઓ વિગતે તપાસી છે.

રૂપરચનાવાદનાં પરિણામોને, તેનાં જોખમોને તપાસવા માટે હજુ એકાદ દાયકો જરૂરી છે. આ દાયકા દરમિયાન રૂપરચનાવાદને લગતી ખૂટતી કડીઓ પૂરી લેવી, કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાનાં વધુ દષ્ટાન્તો પૂરાં પાડવાં, સાથે સાથે રૂપરચનાવાદને પડકારતા અભિગમો વિશે વિચારણા ચલાવવી. આ ખૂણ જરૂરી છે. કદાચ એ વડે જ રૂપરચનાની વિશિષ્ટતા-મર્યાદા સમજી શકાશે. આપણે ત્યાં રૂપરચનાનો વિરોધ કરવા ખાતર કરવામાં આવ્યો છે, એના વિકલ્પે જ ચિંતન જોવા મળ્યું તે તો સિતાંશુ ચક્ષસ્ચન્દ્રના શબ્દોમાં ‘પથપથનું સુગાળવું’ અને ‘ખદ્બદનું છાપાળવું’ ચાલે છે એ તો સર્જકતા માટે સૂર્યથા વિધાતક છે.’ (સીમા. ૧) અત્યારે તો પરિસ્થિતિ એવી છે કે રૂપરચનાવાદ સામેના અભિગમનો પરિચય પણ રૂપરચનાવાદીઓને જ પૂરો પાડવો પડે છે (જુઓ અર. માં ‘આકાર કે આકારાત મુક્તિ’ નામનો લેખ). આ પરિસ્થિતિમાંથી આપણે વેળાસર મુક્ત થઈએ.

વિવેચનમાં કેટલાક પ્રશ્નો એવા છે જેમને અન્યો-ન્યના સંદર્ભમાં જ તપાસી શકીએ. ભાષાનો પ્રશ્ન જ'દ, લય, ખાની, અલંકાર, પ્રતીકના અનુસંધાનમાં જ ચર્ચી શકીએ. આજે આપણે ભાષા વિષે વધુ સભાન બન્યા છીએ, વૈજ્ઞાનિક દષ્ટિકોણના પ્રસારે વિશ્લેષણ ઉપર વધુ ભાર મૂક્યો એ કબૂલ પણ સાથે સાથે સર્જક પોતાના માધ્યમ વિષે વધુ સભાન બન્યો એ પણ હકીકત છે. પહેલેથી સાહિત્યનું માધ્યમ તો સમાજ દ્વારા રજૂઆત આપ્યું છે પણ આપણા યુગમાં વિશેષ. વિજ્ઞાપનયુગમાં જીવતા માનવીનું મુખ્ય શસ્ત્ર, સાધન છે ભાષા. એટલે ભાષા ઉપર ભાષા વડે ચારે બાજુથી આક્રમણ શરૂ થયાં. અત્યાર સુધી તો અર્થપરિવર્તન ચાટે દાયકાઓ, સૈકાઓ નીકળી જતા હતા પણ હવે રાતોરાત અર્થપરિવર્તન શક્ય બન્યાં. આવી સ્થિતિમાં માધ્યમની શક્યતાઓ પ્રગટાવવાનું કાર્ય મુશ્કેલ બન્યું. આવી કપરી પરિસ્થિતિમાં ખૂબ ઝડપથી નિઃસત્ત્વ બની રહેલા શબ્દને પ્રાણવાન બનાવવો હોય તો આકરી શિસ્ત પાળવી પડે, શબ્દની બધી શક્તિઓને કામે લગાડવી પડે. બીજી બાજુએ વિવેચને પણ ભાષા વિશે વધુ સભાન બનવું પડે.

૧૯૭૦ સુધીના ગુજરાતી વિવેચને ભાષાના અનુસંધાનમાં મુખ્યાર્થબાધ, શુદ્ધ કવિતાની શક્યતા, સંક્રમણ રચનારીતિના પ્રશ્નો તપાસ્યા તો હતા જ, સાથે સાથે પરંપરા સાથે અનુસંધાન પણ જળવ્યું હોવાને કારણે કવિને, કવિચિત્તને વિવેચન ક્ષેત્રમાંથી હટપાર કર્યા ન હતાં, કાએને વિસારે પાડવામાં આવ્યો ન હતો, પરંપરાગત વિવેચને ભાષાના અનુસંધાનમાં ભાવકને હમેશા દષ્ટિ સમક્ષ રાખ્યો હતો, એટલે જ વક્રોક્તિ, દુર્બોધતા, પ્રતીકાત્મકતાનો અવારનવાર વિરોધ પણ કર્યો હતો. ઘણી વખત સર્જતા સાહિત્યના અનુસંધાનમાં અને જનગ્રાંથક સંદર્ભમાં ભાષાની સમસ્યાનો વિચાર ન થઈ શક્યો, પરિણામે વિવેચન સંકુચિત રુચિનો ભોગ બન્યું. ૧૯૬૦ પછીનાં દાયકામાં ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રગટેલી ઘણી સિદ્ધિઓ ભાષાકર્મ માટેની સર્જકની સશાનતાને આભારી હતી. એટલે સ્વાભાવિક રીતે ૭૦ પછીના દાયકામાં ભાષાવિષયક સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા ઉપરાંત કૃતિને નિગિતે અર્જાદસ, લય, જ'દ, ગદ્ય, પદ્ય, ખાનીના પ્રશ્નો વિગતે વિચારવાના આવ્યા. સુરેશ જોષી અને હરિવલ્લભ લાધાણીએ ૧૯૬૦થી૮૦ના ગાળામાં જે નવાં વિચારવલ્લભો પ્રસાર્યા છે તેનાં સુફળને હજી તો બહુ વાર છે. ભાષા વિશેની તપાસમાં આગળ વધવું હોય તો

હવે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રની ઉપેક્ષા કરવી પરવડે નહીં. ભાષાવિષયક આપણી તમામ પરંપરાઓના અનુસન્ધાનમાં રહીને નવાં વિચારવલણોને આમેજ કરતાં રહેવું પડે. ગુજરાતી વિવેચનાના આ તખ્તમાં સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના કેટલાંક મહત્ત્વનાં સ્થિત્યંતરોનો વિચાર હ. ચૂ. ભાષાણીએ, રા. નાણાવટીએ, અ. પ્રહારાદેનાન્દી જેવાઓએ કર્યો છે તેની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ.

આધુનિક યુગના સર્જકવિવેચકો ભાષાકર્મ વિશે વધુ સલાન બન્યા પછી પરંપરાગત વિવેચનના પ્રતિનિધિરૂપ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીને ભાષાકર્મ પ્રત્યે ઝાઝી આસ્થા નથી. પરિણામે કાવ્યમાં ભાષાને જુદી રીતે પ્રયોજવામાં આવે છે એવો ઉમાશંકરી અભિગમ કે કવિ ભાષાનું પુનર્વિધાન કરે છે એવો સુરેશી અભિગમ તેમને સ્વીકાર્ય નથી. ‘લલિત સાહિત્યને સર્જક કવિ શબ્દ શોધતો નથી પણ આ જીવનમાં અનેકાનેક ‘હ્રદયદોષોમાં અન્વિત સત્ય શોધે છે’. ( સા. સં. પદ ) કવિ ‘શબ્દ’ શોધે છે એમ કહેનારે ‘શબ્દ’નો વ્યાપક અર્થ ઘટાવ્યો હતો, શબ્દમાં સત્ય, સૌન્દર્ય, સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક સન્દર્ભોના પણ સમાવેશ કરી દીધો હતો. એ રીતે જોઈએ તો શબ્દશક્તિમાં શબ્દ, અર્થ, અલંકાર, પ્રતીક, વ્યંજના બધાનો સમાસ થાય અને છેવટે સત્યની વાત આવે; અહીં સત્ય-અસત્ય એવા દ્વંદ્વમાં વપરાતા સત્યની વાત થતી નથી પણ સત્ (હોયું)ના અર્થમાં-માનવઅસ્તિત્વના અર્થમાં વાત થાય છે. કવિ શબ્દ શોધતો નથી એમ કહેનારે આખરે તો કબૂલવું પડે છે : ‘શબ્દોમાં તે (અનુભવ) બરાબર બિતરી રહે ત્યારે જ તેને મૂળ અનુભવમાં શું રહસ્ય છુપાયેલું હતું તે સમજાય છે. કવિ શબ્દમાં પોતાનો ભાવ ઉતારે છે, એનો અર્થ એ કે શબ્દની શક્તિ જેમાં ઉત્તમ રીતે જળવાય વા બિતરે એવા શબ્દ સ્વરૂપમાં-શબ્દોના આકારમાં તે ભાવને એ ઉતારે છે.’ (૬૦) તેમની આ વિચારણા તો હમણાં પ્રગટ થયેલા ‘સાહિત્યસંસ્પર્શ’માં મન્યસ્થ - થઈ છે, પણ આને મળતી તેમની પૂર્વવર્તી વિચારણા ૭૦ પૃષ્ઠીના વિવેચન પર ઝાઝી પ્રભાવક નીવડી લાગતી નથી.

ગદ્ય અંગે તેમની ચિંતા સમજી શકાય એવી છે. ગદ્યમાં વૈવિધ્ય, રમણીયતા પ્રગટાવી શકાય એ ભૂમિકાનો ઝાઝો સ્વીકાર થયો નથી. તેમના શબ્દોમાં જોઈએ તો ‘વિધિગતિ એવી થઈ છે કે કવિતાને ગદ્યનો લાભ થાય છે ત્યારે ગદ્યને ગદ્યત્વની પડી નથી.’ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ

ચિંતનાત્મક ગદ્યની તપાસ કરી, પણ ત્યાર પછી લલિત ગદ્યની તપાસ ઝાઝી કરી શકાઈ નહીં. જેલ્લા દાયકામાં આવી તપાસ થતી જોઈતી હતી. ભાષાકૃત્ય દષ્ટિએ જો વિવેચન સમાન બન્યું હોય તો ગદ્યની કે પદ્યની તપાસ મૈત્રાનિક દષ્ટિથી કરવી પડે. સદ્ભાગ્યે હરિવલ્લભ ભાષાણીના માર્ગદર્શન હેઠળ જ્યંત ગાડીતે ‘ન્હાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય’ શોધનિબંધમાં આ કામગીરી સારી રીતે પાર પાડી છે. સમ્પ્રક્રમતિમાનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે ભાષા સિવાય આપણી પાસે બીજું કોઈ સાધન નથી એમ માનીને ન્હાનાલાલના અપદ્યાગદ્યમાં ભાષાગત લાક્ષણિકતાઓ-શબ્દભંડોળ, પદાવલિ, શબ્દની દ્વિગુણિત, ડિયાપદ વગરનાં વાક્યો, વ્યુત્ક્રમવાળાં વાક્યો તપાસીને ન્હાનાલાલના અર્પણને મૂલવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આ દિશામાં હજુ વધુ પ્રયત્ન કરવામાં આવે તો તાજી હવા ફેલાય.

ગદ્યની ચર્ચા અંગ્રે મોહનભાઈ પટેલ એક ચિંત્ય મુદ્દો બિભો કરે છે. જે ગદ્યમાં સંસ્કૃતગદ્યની મુદ્રા હોય તેના સૌન્દર્યને સ્વીકારવા જનાં તેને તેઓ ગુજરાતી ગદ્ય કહેવા તૈયાર થતાં નથી. એ કારણે સુરેશ જોષીના ગદ્યમાં કલાત્મક ઉંમેળો પ્રગટેલા છે એ કબૂલવા જતા ગુજરાતી ગદ્યને ખિલવવાનું શ્રેય તેઓ ચન્દ્રવદન મહેતાને આપે છે. અહીં એક પ્રશ્ન યાદ કે મોહનભાઈ પટેલ શબ્દભંડોળની દષ્ટિએ જ સંસ્કૃત ગુજરાતી ગદ્યની વાત કેટલી હદે કરી શકે? તો તો કદાચ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર જેવાના ગદ્ય વિશે પણ આમ જ કહેવાનું આવે. હજુ આ વિશે ઝાઝો બિહાપોહ થયો નથી. જ્યંત ઠાકારી જેવા હજુ વધુ વ્યાપક ભૂમિકા ઉપર અર્થાત્ માત્ર ભાષાભંગીને આધારે નહીં પણ સામગ્રી, લેખકના ચિત્તવ્યાપારો અને ગદ્યશૈલીના ઘટકતત્ત્વોને આધારે ગદ્યની તપાસ કરવાના મતના છે (અનુ.). હવે તો લલિત નિબંધોનું બેકાણુ ગુજરાતીમાં વધી રહ્યું છે ત્યારે આવી તપાસ વધુ ઉપયોગી થઈ પડે.

કવિતામાં ભાષાનો ઉપયોગ સામાન્ય વાચ્યાર્થનો પ્રથમ બિભો કરે છે, આ વાચ્યાર્થને ગદ્યાન્વય દ્વારા પામી શકાય છે. કાવ્યને સમજવા માટે આ ગદ્યાન્વયની અનિવાર્યતા પ્રાથમિક સ્તર ઉપર જરૂરી, પણ એને ખાતર તો કોઈ કાવ્ય વાંચતું નથી. આપણા વ્યવહારમાં પણ શબ્દશક્તિનો ઉપયોગ અભિપ્રાય પૂરતો તો કરતા નથી. પણ ઉપયોગિતાવાદી દષ્ટિબિન્દુ ધરાવનાર તો વાચ્યાર્થને જ વધુ મહત્ત્વ આપે. આ ન સમજાયાથી જ ભાષાના ઉપયોગ વિશે દ્વિધા પ્રવર્તતી જોવા મળે છે. સુન્દરમ્ જેવા તો વાચ્યાર્થની

શોધમાં નીકળેલાઓને સ્પષ્ટ કહે છે : 'તેમને કવિતામાં જે રસ હોય છે તે કવિતાને કારણે નહિ પણ કોઈક ખીજી લગતી વસ્તુને ખાતર જ હોય છે. એ લોકો કવિતામાંથી કંઈક ગદ્ય રૂપે તારવી શકાય તેવા અર્થની શોધમાં નીકળ્યા હોય છે.' (સા. ચિં. ૭૯) સૌથી મહત્વની વાત તો શબ્દની ગમે તેવી શક્તિ આખરે તો અર્થની શક્તિ છે, એ શક્તિ પણ સાધન છે અને એ દ્વારા સાધ્ય છે રસ. શબ્દના ધ્વનિગત પાસાનો વિચાર અર્થ વિના શક્ય બનતો જ નથી એટલે પ્રાસ, અનુપ્રાસ, ઇંદ જેવા ઘટકોની ચર્ચા પણ અર્થની સમાન્તરે થાય તો જ તે સાર્થક નીવડે. હજુ આપણી વિવેચનાએ આવી તપાસ હાથ ધરેલી નથી.

હવે આપણી વિવેચનામાં એક મહત્વનો મુદ્દો ઊભો થાય છે. પ્રેરણા, અંતઃસ્ફુરણ, કવિચેતનાનું ગૌરવ કરનારી વિવેચના માધ્યમનું પણ એટલું જ ગૌરવ કરી શકે ખરી? આવો પ્રશ્ન ઉમાશંકર જોષીની વિવેચનામાંથી ઉપસ્થિત થાય છે. કવિકર્મ, ભાષાકર્મનું ઉચિત ગૌરવ અગાઉ કરવામાં આવ્યું છે, એના અનુસંધાનમાં એક ડગલું આગળ ભરવામાં આવે છે. કવિ ભાષાની માત્ર ઠરઠમરડં જ કરતો નથી, પરંતુ સાથે સાથે કાવ્યના એકે એક શબ્દને પોતાની અર્થજાયા-અર્થરણુન સાથે 'નવો અવતાર' આપે છે. આ રીતે તેઓ સંસ્કૃત આલંકારિકાની અને માલામો, વાલ્મેરીની કાવ્યવિચારણાની નિકટ જઈ પહોંચે છે. સાથે સાથે જ માધ્યમ તરીકેની વિશિષ્ટતા અથવા મર્યાદા સાહિત્યના સન્દર્ભમાં સંસ્કૃતિના, જીવનમુદ્દોના પ્રશ્નો ઊભા કરી આપે છે માટે જ કવિતા શુદ્ધ કલાની સ્થિતિને પામી નથી શકતી એવી ભૂમિકા ઉપર તેઓ આવી ચઢે છે. આ ભૂમિકાને શુદ્ધ કવિતાના ઉપાસકો માન્ય ન રાખે, અર્થાતીત કવિતામાં રાચનારા માન્ય ન રાખે. શુદ્ધ કવિતાના અનુસંધાનમાં જ વારંવાર જણાવવામાં આવે છે કે કવિતાએ સંગીતની કોટિએ પહોંચવું જોઈએ. પણ આવી જાહેરાતો આત્યંતિક વિધાનેથી વિશેષ કશું જ નથી, કારણ કે તેમાં માધ્યમનો પૂરતો વિચાર કરવામાં આવ્યો નથી. શુદ્ધ કવિતાના અનુસંધાનમાં એક મુદ્દો સ્પષ્ટતા માગી લે. ઉપદેશ, માહિતી, મનોરંજનની ગંધ માત્રથી કોઈ સાહિત્ય અશુદ્ધ બની જતું નથી. સામગ્રી તરીકે નીતિ પણ સ્થાન પામી શકે. એ સામગ્રીમાંથી કળા પ્રગટવી જોઈએ. આટલા પૂરતી કાવ્યની શુદ્ધિ સાચી, પણ જીવનને અર્થ નથી માટે કવિતાને અર્થ ન હોવો જોઈએ અને અર્થને ઉલ્લેચી નાખતી કવિતા શુદ્ધ કવિતા એ



ગણિત ધરમૂળથી જોટું. વળી ભાષામાં પ્રભાવક શક્તિ રહેલી છે અને કવિતામાં, સાહિત્યના કોઈ પણ સ્વરૂપમાં એ પ્રગટ થવા વિના ન રહે. એટલે જ સાહિત્યના ઇતિહાસના એક તબક્કામાં કવિઓ સમાજની વેગળા જઈ બેસતા દેખાય છે તો બીજા તબક્કામાં સમાજની વચ્ચે જઈ બેસે છે.

શુદ્ધ કવિતા અશક્ય છે. એવી ઉમાશંકર જોષીની ભૂમિકા આ ગાળાની અન્ય વિવેચનામાં પણ સ્થાન પામી છે. અર્થને ફાગળી દેવાથી જ કવિતા શુદ્ધ બની જતી હોય તો એવી શુદ્ધ કવિતા પણ ફાગળી દેવા નિરંજન ભગત જેવા તો તૈયાર થાય. એટલે અર્થ ફાગળી દેવા તૈયાર થયેલા કવિઓને ટોકાર કરે છે : 'જે કવિને શબ્દનો મહિમા ગાવો હોય તેણે સ્વરો જ યોજવા-એણે સંગીતની કંગાલ અવેજી જેવી કવિતાનું સર્જન કરવાને બદલે પ્રામાણિકપણે સંગીતનું સર્જન કરવું જોઈએ. જે કવિ અર્થનો મહિમા કરવા માગતો હોય તેણે શબ્દકોષનું સંપાદન કરવું.' (આ. ક. ૪૪) જ્યંત પાઠક, ઉશનસ જેવા પણ આ જ મતના છે.

પણ આ વિવેચકો ધ્વનિ, વ્યંજનાના તો વિરોધી નથી. સવાલ એટલો જ કે ધ્વન્યર્થ નિષ્પન્ન ક્યારે થાય ? મુખ્યાર્થબાધ એ માટે અનિવાર્ય શરત છે એવી સુરેશ જોષીની માન્યતા ૬૦થી ૭૦ની ગાળાના વિવેચકોના એક વર્ગ માટે વિવાદાસ્પદ બની. સુરેશ જોષી બ્યારે મુખ્યાર્થબાધ ઉપર ભાર આપે ત્યારે એને આપણા બધા જ આલંકારિકોને ટોકા છે. મુખ્યાર્થબાધ, વાસ્તવિકતાનું તિરોધાન, ઘટનાક્રાસ-આ બધી જ પાયાની વિભાવનાઓના સંકેતો હમણા સરખા છે. શબ્દશક્તિ જેવી રીતે પ્રખરે ૥ એ માટે સુરેશ જોષી કહે છે : 'કાવ્યમાં પદોનો અન્વય, છંદોરચના, વર્ણુવિન્યાસ વગેરેથી રચાતા વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં શબ્દ એક નવી જ શક્તિ પ્રગટ કરે છે.' (કા. ચ. ૮૦). હવે આની સાથે ડાહ્યરચા માંકડનું એક વિધાન સરખાવો. 'કવિતામાં ઇષ્ટ અસર નિપજાવવા માટે તેવી ભાષા, તેવા છંદ, તેવા અલંકાર, તેવી રીતિ, તેવા રસ, આદિથી અંકિત કરીને કવિ શબ્દ દેહ અર્પે છે. આ ભાષાદિના વાધા સંબંધી જ મૂળ વાસ્તવિક પ્રસંગાદિનું પૂરું તિરોધાન થાય છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રીઓ મૂળ વસ્તુનું તિરોધાન કહે છે તેના અર્થ આ જ છે.' (સા.મી.માંસાના બે પ્રશ્નો-૫, ૩૬) અર્થાત્ શબ્દશક્તિ જે વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં રચાય છે તેને કારણે જગતની વાસ્તવિકતાનું તિરોધાન થઈ એક નવી જ વાસ્તવિકતાનું

નિર્મોહી થાય છે. એવી સુરેશ જોષીની માન્યતા સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર પર આધારિત છે. એટલા જ માટે કવિ કાવ્યમાં આ કે તે સંક્રમણ કરતો હોય છે એમ તેઓ કહી શકતા નથી. કાવ્યને એક અર્થ હોતો નથી, માટે જ 'કાવ્યાર્થની અસંદિગ્ધ સંક્રાન્તિ'માં તેમને વિશ્વાસ નથી. એટલે પછી ભાષાને કેન્દ્રમાં રાખીને દુર્બોધતા, સંદિગ્ધતા વગેરેને તેઓ દોષ તરીકે જોતા નથી. ભાષા દ્વારા ભાષાને ઉલ્લંઘી જવી-તો અર્થ પણ વ્યંજના પ્રગટાવવી, સુરેશ જોષી સંસ્કૃત અલંકારિકોના શબ્દશક્તિ, 'અનિતે અલંકારપ્રતીક સાથે સાંકળી આપે છે.

ખીજી ખાજુએ હવે વિવેચના ભાષાનો વિચાર સૈદ્ધાંતિક વિજ્ઞાનના સંદર્ભમાં કરવા માંડે છે. અહીં આપણે એટલું નોંધીશું કે વૈજ્ઞાનિક રીતે ભાષાનાં મુદ્દાને તપાસવો હોય તો ભાષા અને સૈદ્ધાંતિક કૃતક ભેદ માણી નાખવા પડે. એટલે હવે સૈદ્ધાંતિક વ્યાખ્યા આવી જતી રહે છે : 'કૃતિમાં સમગ્રપણે ભાષાનો જે રીતે વિનિયોગ થયો હોય તે તેની સૈદ્ધાંતિક' (કા.સં. '૧૮) આપણા ચિત્ત ઉપર કૃતિનો જે પ્રભાવ પડતો હોય છે તેનો આધાર કૃતિની સામગ્રી પર નહીં પણ ભાષાના વિશિષ્ટ વિનિયોગ પર છે. હરિવલ્લભ ભાયાણીની આ વિચારણા રૂપરચનાને અને ભાષાને સમાન્તરે તપાસે છે. અમાઉ પણુ વસ્તુનિષ્ઠ વિવેચન પદ્ધતિનો તેમણે આગ્રહ રાખ્યો હતો, ભાષાના અનુસંધાનમાં પણુ તેઓ જણાવે છે : 'કૃતિના વર્ણ, શબ્દ, શબ્દગુચ્છ, વાક્ય, લય, અર્થરચના વગેરેને તપાસીએ તો જ સમગ્ર કૃતિમાંથી પ્રાપ્ત થતો આસ્વાદ કે સૌંદર્યબોધની વસ્તુનિષ્ઠતા સ્થાપી શકીએ.' (૨૬)

અત્યાર સુધી આપણે વ્યવહારની અને કાવ્યની ભાષા વચ્ચે વિરોધ જોતા આવ્યા હતા. આ બંનેના વ્યવર્તક લક્ષણ તરીકે ક્યારેક રમણીયતાને તો ક્યારેક વ્યંજનાને ગણાવી. કેંક અંશે આ વાત સાચી હોવા છતાં બ્યારે આ બંને વચ્ચે વધુ પડતો ભેદ માની લેવામાં આવે છે ત્યારે કૃત્રિમ કાવ્યજ્ઞાનીને જગ્યા કરી આપવી પડે છે. વ્યવહારની ભાષાને ફગાવી દઈને અર્થાતીત કવિતાઓ રચનારાઓ કવિઓ કવિઓ ન કહેવાય. એટલે, એટલે હરિવલ્લભ ભાયાણી પાયાની એક સ્પષ્ટતા કરે છે : 'કાવ્યભાષાનો વિરોધ, સામાન્ય વ્યવહારની ભાષા સાથે નહીં, પણુ શાસ્ત્રીય ભાષા સાથે છે.'

આમ છતાં આપણી વિવેચના ભાષાના પ્રશ્નની ચર્ચા હજી સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાએ રહીને જ કરે છે. કૃતિમાં ‘વર્ણનું’ મહત્ત્વ, માધ્યમની શક્યતાઓ, ભાષાકર્મ વિશે ચર્ચા ચાલી છે પણ ભાષાની ઝાંઝા પ્રકારની તપાસ મહત્ત્વની છે. આપણી ભાષાની પ્રકૃતિને ધ્યાનમાં રાખીને કવિતાની ભાષાને ચર્ચવી, આ દિશાનો નિર્દેશ હરિવલ્લભ ભાષાણીએ કર્યો જ છે. મુક્ત પદને લગતી ચર્ચા વખતે અને પ્રયત્નભાર વગરની આપણી ભાષામાં લયનું તત્ત્વ નિયત કેવી રીતે કરવું એ મુશ્કેલી જણાવતી વખતે ઉમાશંકર જોષી અને સુરેશ જોષી આનો ઈશારો કરે જ છે. આવા પ્રશ્નોની ચર્ચા અમૂર્ત ધોરણે કરી જ શકાતી નથી એટલે નિરંજન ભગત કહે છે : ‘આમ, ગદ્યકાવ્ય, અછાંદસ, મુક્તપદનો પ્રશ્ન તે તે ભાષા, ભાષાનું સ્વરૂપ, ભાષાનું પિંગળ, પદ્ય, એ પદ્યની પરંપરા, એનો વારસો —આ સૌ ગદ્યકાવ્ય, અછાંદસ, મુક્ત પદ્યના પ્રશ્નનું Point of departure —વિચ્છેદબિંદુ છે. શુદ્ધરસી ભાષાની કવિનામાં ગદ્યકાવ્ય, અછાંદસ, મુક્તપદ્યની સાર્થકતા અને નિરર્થકતા —આ વિચ્છેદબિંદુના સંદર્ભમાં જ વિચારી શકાય અને તો જ એનું યથાર્થ મૂલ્યાંકન થાય. (આ. ક. ૨૮)

હવે એક ખીણ દિશામાંથી કાવ્યની ભાષા અંગેની આપણી વિચાર-સરણી ઉપર આક્રમણ થયું છે, શબ્દ અને અર્થ અન્યોન્યતા આશ્રય વિના ટકી જ ન શકે, શબ્દને શબ્દ તરીકે આસ્વાદી જ ન શકાય, કવિ અનુભવ-જગતને શબ્દ વડે આકારવા મથે છે, આ સામાન્ય ભૂમિકાની ક્યારેક ઉપેક્ષા કરીને વિવેચનની પરિપાટીમાં ક્રાન્તિ આણવાનો પ્રયત્ન થઈ રહ્યો છે. આ પ્રયત્નને વડું સગીન બનાવવા માટે ભાષાવિજ્ઞાનની પરિભાષાનો ઉપયોગ પણ સારો એવો કરવામાં આવે છે. આ પરિભાષાનો ઘટાટોપ દૂર કરીએ તો આખી વાતને પરંપરાગત પરિભાષામાં પણ સમજતી શકાય (જુઓ ‘વિવેચનનું વિવેચન’માં જયંત કોઠારીએ ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાના ‘અપરિચિત જ અપરિચિત જ’ પુસ્તકની કરેલી સમીક્ષા) વિવેચનની પરિભાષાનો ઘટાટોપ આત્યંતિકતાને જોવા દેતો નથી. ‘કવિ અનુભવને શબ્દાવવા ભાગતો નથી પણ શબ્દને અનુભવવા માગે છે.’ ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા પોતાની આ ભૂમિકામાં રહેલી મુશ્કેલી સમજી જાય છે અને છેવટે સાચી ભૂમિકા પર જઈ ચઢે છે: ‘કવિ અર્થનો પરિહાર કરી શકતો નથી પણ અર્થની આ સમાન્તરતા દ્વારા અર્થના આંતરસ્તરોને ભેદવાનો એ તીવ્ર પ્રયત્ન કરે છે.’

વિવેચને હજી નવવક્યાની, ટૂંકા વાર્તાની ભાષાને તપાસી નથી.

ધારે ધારે એ દિશામાં પણ વધુ ને વધુ તપાસ આરંભાતી જશે તેમ તેમ કૃતિના આ મહત્વના ઘટકનો પૂરતો પરિચય થતો જશે.

સર્જક મૂર્તતામાં રાએ છે, તે પ્રતીક-પ્રતિરૂપો યોજે છે, પ્રતીકયોજનાનો સમ્બન્ધ આખરે તો શબ્દશિક્ત સાથે છે-આ બંધાની કળામાં વિવેચનના ઇતિહાસમાં થઈ ચૂકી હતી. આમ છતાં પ્રતીકવાદનો વિરોધ પણ થયો. આ વિરોધનાં કારણો શુદ્ધ હતા. ૧૯૫૦ પછી સર્જક અને સાવક વિશેષતઃ પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના સંપર્કમાં મૂકાયા. સર્જક પોતાનાં કસબ પ્રત્યે વધુ સલામ બન્યો. વ્યંજિત, વ્યંજનાને મહત્વ અપાયું. આ વલણનો વિરોધ વિશ્વપ્રસાદ ત્રિવેદી જેવાએ કર્યો હતો, પણ આ વિરોધને ગુજરાતી વિવેચને ઝાઝો ગણકાર્યો નહીં. પ્રતીક વિના માનવને જીવનમાં પણ ચાલતું નથી એવી લેંગર પુરસ્કૃત માન્યતા વધુ પ્રબળ બની, છતાં પ્રતીકવિચાર વખતે અર્સ્ટ કાસિરેર જેવાની વિચારણાથી આપણી વિવેચના મોટે ભાગે અસ્પૃષ્ટ રહી છે. ગુજરાતીમાં કાસિરેરના દષ્ટિબિંદુનો ચત્કિચિત્ત પરિચય વિલિપ્તસ વિમ્સાટ અને છુકસને આધારે હરિવલ્લભ ભાયાણી સિવાય બીજા કોઈએ કરાવ્યાનું સ્મરણમાં નથી.

પીસમી સદીના આરંભથી પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં પૌરાણિક કથાઓનો વિનિયોગ કરવાનું વલણ વધ્યું, ગુજરાતીમાં કાન્ત જેવાએ તો છેક ૧૮૮૮માં પૌરાણિક કથાઓનો ઉપયોગ આધુનિક સંદર્ભમાં કર્યો હતો. આવા ઉપયોગને કારણે સૂતડાળની અને વર્તમાનની ચેતના વચ્ચેના અવકાશ પુરાયો. સંસ્કૃતિવિશ્રુષ્ટ બનેલા માનવીને ફરી સંસ્કૃતિક સંદર્ભમાં મૂકવામાં આવ્યો. આ સંદર્ભમાં સુરેશ જોષી એક મહત્વનો સુદો ઉપસ્થિત કરી આપે છે : 'પુરાણિકરૂપને અને એના સંદર્ભોને સાંધનારી કડી ને આપણી સંવેદનામાં તૂટી ગઈ હોય તો એને જોડવા માટેના પ્રયત્નો કવિતા કઈ રીતે કરે ? આ પ્રવૃત્તિ દોષને દોષ રીતે અનિવાર્ય નથી લાગતી ? (કા.ચ. ૫૨) ગુજરાતી સાહિત્યમાં હવે જ્યારે પુરાકથાઓનો વિનિયોગ વધી રહ્યો છે ત્યારે આવી તપાસ વધુ મહત્વની બને છે. પણ આ સમજવા માટે પ્રતીક અંગેની બધી વિચારણા આત્મસાત્ થવી જોઈએ. પ્રતીકવાદી ધારાનો ઇતિહાસ ચન્દ્રાન્ત ટાપીવાળાએ નોંધ્યો છે, પ્રતીકવાદી કવિઓનો પરિચય જેમ જેમ તેમની રચનાઓના સંદર્ભમાં વધતો જશે તેમ તેમ પ્રતીક, કલ્પન, પુરાકથા, રૂપક જેવાં સંપ્રત્યયોની સુઝ પણ વિકસતી આવશે.

પ્રતીક કાવ્યમાં અનિવાર્ય જ હોય છે એવી માન્યતા હવે વિવેચનમાં પ્રવર્તતી નથી. જો પ્રતીક હોય તો તેની તપાસ ખીજા ઘટકોના સન્દર્ભમાં કરવી જોઈએ (જુઓ ‘અનુભાવ’માં પ્રતીક વિશેનો લેખ), દિગ્વીશ મહેતા જેવા કવિતામાં શબ્દ અને શબ્દ વચ્ચેના અન્વયને તપાસવાને બદલે એક ઇમેજના ખીજા ઇમેજ સાથેના સંબંધને તપાસવા પર ભાર મૂકે છે (‘પરિધિ’-૨૧) આ ભૂમિકાને સુન્દરમે વધુ સ્પષ્ટતાથી ઘણાં વર્ષો પહેલાં રજૂ કરી હતી. ‘કાવ્યમાં’ એકનું એક ચિત્ર ફરી ફરીને રૂપાન્તરે આવતું રહે છે. પહેલું ચિત્ર હળવું થઈને ખીજા ચિત્રમાં ભળી જાય છે, અને તેને વધારે પુષ્ટ કરી આપે છે, ત્યાંથી આગળ વધીને તે કોઈ નવા ચિત્ર માટે કલ્પનાને તૈયાર કરી આપે છે.’ (સા. ચિં. ૮૦) આમ છતાં, પ્રતીકરચનામાં જોખમો છે, ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોનો પ્રતીકરચના સામેનો વાંધો સુરેશ જોષીએ સંક્ષેપમાં સમજાવ્યો છે. રઘુનીર ચીધરી જેવાને પણ પ્રતીકના ભયસ્થાનની ભાજી છે એટલે તેઓ કહે છે : ‘પ્રતીકરચનામાં એ સંભવ રહેલો છે કે એ સંવેદન જાળવવાને બદલે નિશ્ચિત સીમાઓવાળો અર્થ તારવી આપે.’ આમ છતાં સમર્થ પ્રતીક વિસ્મયનો છંદ નહીં છાડી દે એવી તેમને શ્રદ્ધા છે. (અ. ક. ૮) આ વિસ્મય અરાજકતામાં પરિણમવાનું નથી કારણ કે નિરંજન ભગતના શબ્દોમાં : ‘સિમ્બોલિઝમ અને સુરરિયલિઝમમ્’ દાર્શનિક-બૌદ્ધિક પરિણામ-એમાં શબ્દની વ્યંજના-અનિ વ્યંગ્યશક્તિ દ્વારા અને સંગીત-શક્તિ દ્વારા શબ્દનું શબ્દબલમાં, શબ્દનું Logos માં, શબ્દનું word માં પરિવર્તન કરવાનો આદર્શ છે. એ આદર્શની સિદ્ધિના પ્રયત્ન રૂપે એમાં અમેઘ સંયમ અને શિસ્ત છે. એથી સિમ્બોલિસ્ટ અને સુરરિયલ કવિતા એ સાધના અને સમાધિ છે, તપ અને તપશ્ચર્યા છે.’ (આ. ક. ૧૭) પણ હજુ. સુધી કોઈ કૃતિ લઈને તેની પ્રતીકરચનાની વિગતવાર તપાસ થઈ નથી, એ તપાસના અભાવે અધું મિથ્યા.

કેટલાક પ્રશ્નો વિશે આપણી વિવેચનાએ ઝાઝો વિચાર કર્યો નથી. આવો એક પ્રશ્ન વાસ્તવિકતાને લગતો છે. આ પ્રશ્નની ઉપેક્ષા સામે દિગ્વીશ મહેતાએ પણ ફરિયાદ કરી છે. આધુનિક વિવેચનમાં સર્જક વાસ્તવિકતાનું પ્રતિનિધાન નહીં પણ રૂપાન્તર કરે છે, તેની સૃષ્ટિ વાસ્તવિક નહીં પણ આભાસી છે. કૃતિમાં સામગ્રી નહિ પણ રૂપરચનાનું જ મહત્વ છે-જેવી માન્યતાઓ વધુ ને વધુ પુરસ્કૃત જની. આવી માન્યતાઓના પ્રસારે વાસ્તવિકતાના પ્રશ્નને ગોળુ બનાવી દીધો. સાથે જ આની સ્વાયત્તાતા

સામે છેડે અનુકરણ (માઈમેસિસ)ની વિભાવના હતી, એટલે વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર કળાની સ્વાયત્તાની માન્યતાની વિરુદ્ધ ગ્રણાઈ બન્ય, પરિણામે આધુનિક વિવેચનાએ આ પ્રશ્નને બાબુ પર હસાડ્યો. કથાસાહિત્યની વિવેચનામાં પણ વાસ્તવિકતાના પ્રશ્નની ચર્ચા ઝાઝી થઈ નથી; આપણે ત્યાં એવી રચનાઓ થઈ હોવા છતાં, આમેય તે, સાહિત્ય એવી representational ઘટમાં વાસ્તવિકતાના પ્રશ્નની ચર્ચા કરવી જ પડે. રઘુવીર ચૌધરી સાહિત્યની વાસ્તવિકતા સામયિક, સ્વંમતરંગ વગેરેની વાસ્તવિકતાઓમાંથી પ્રગટ થતી ઓળખાવે છે એ યોગ્ય જ છે. (વાર્તાવિશેષ-૧૮૬) વાસ્તવિકતાની વિભાવના સ્પષ્ટ થઈ ન, હોવાને કારણે વાસ્તવવાદી ધારાને ઉતારી પાડવામાં આવે છે. અભ્યાસીઓ તો બાણે જ છે કે ‘માદામ બોવરી’ની ગણના પણ વાસ્તવવાદી નવલકથા તરીકે થાય છે. એટલે પછી આ પ્રશ્નની ચર્ચા શક્ય તેટલા દૃષ્ટિકોણોને ધ્યાનમાં રાખીને કરવી પડે. હ. ભાયાણી ‘સાહિત્ય અને વાસ્તવ’માં આ મુદ્દાની ચર્ચા કરે છે. સર્જક કાચી સામગ્રી તરીકે ધૌદ્ધિક જગત, ભાવજગત, સ્થાનજગત, તરંગજગતને ઉપયોગ કરે છે. જે પ્રકારની સામગ્રી ઉપયોગમાં લેવાય તેને અનુરૂપ ઢાળો પસંદ કરવો પડે. હરિવેલ્લ ભાયાણીની આ ભૂમિકાને વિગતે અને ઊંડાણથી જો તપાસવામાં આવે તો પછી આ બધા ઢાળાઓમાં ચઢતી ઊતરતી ભાંજણીનો પ્રશ્ન ન રહે. વાસ્તવવાદી નવલકથા ઊતરતી કક્ષાની અને પ્રતીકવાદી નવલકથા ચઢતી કક્ષાની-એવી માન્યતાઓ વિવેચનમાં ખોટા પ્રશ્નો ઊભા કરી આપે છે. આપણે માત્ર આટલી વાત ધ્યાનમાં રાખવાની-અનુભવાતા વાસ્તવના જે પાસાનું રૂપનિર્માણ સર્જકશક્તિ હાથ ધરે છે, તે પાસાનું પૌત્ર પ્રગટાવે તેવો-તેને અનુરૂપ-mould તેણે સર્જવાનો હોય છે. જેમ કે વાસ્તવિકતાલક્ષી ઢાળો, રોમેન્ટિક ઢાળો, તરંગજગતનો ઢાળો, પુરાકથાનો ઢાળો વગેરે. (કા. સ. ૪૬) ગુજરાતી વિવેચને ‘ધ નેચર ઓવ નેરટીવ’ જેવા પુસ્તકનો અભ્યાસ કરવા જેવો છે, તો જ આ બધા પ્રશ્નોને ચર્ચા સંદર્ભમાં સમજી શકાય.

વાસ્તવિકતાની સમસ્યાની ઉપેક્ષા થવાનું ખીજું એક કારણ સાહિત્ય કૃતિની સ્વાયત્તા અંગેની આપણી માન્યતા. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાને આ માન્યતા પરવડે પણ સાહિત્યના ઇતિહાસને, સાહિત્ય-તત્ત્વવિચારને તો આવી માન્યતા વિષાતક. આ ક્ષેત્રના તજજ્ઞો સાહિત્યને સાંસ્કૃતિક, સામાજિક, સાહિત્યિક પરંપરાઓના અનુસંધાનમાં તપાસતા હોય છે. દરેક કાથાનો

સર્જક પોતાના વિશિષ્ટ પરિવેશને કેન્દ્રમાં રાખે જ છે. પોર્ટર, ફોકનર, બ્રેક્સ, હેમિંગવે-આ જવા પ્રથમ પંક્તિના સર્જકોએ તેમને પરિચિત સ્થળ-સમયની પીઠિકા પર જ આલેખન કર્યું છે. આપણું વલણ ધણી વખત આવા આલેખનને દસ્તાવેજ ગણીને ઊનારી પાડવાનું છે. હેમિંગવે માટે આપણે એવું કહેવા તૈયાર થઈએ કે તેને Sense of place, Sense of factમાં દૃઢ આસ્થા હતી પણ એવું આલેખન ભારતીય સર્જકે કર્યું હોય તો તેને આપણે દોષ રૂપ ગણીએ છીએ. દિગ્વીશ મહેતા પોતાની લાક્ષણિક શૈલીમાં કરિયાદ કરે છે ‘ગુજરાતી સાહિત્ય ગુજરાતી જ રહે તો તે સાહિત્ય ન કહેવાય.’ તે તો દસ્તાવેજ કહેવાય. ગુજરાતી સર્જક ગુજરાતીપણાને ઓળગીને જ્યારે વૈશ્વિક પરિમાણ સાધે, સાધવા જાય ત્યારે જ તે સાહિત્યકાર બને.’ આ આપણી ઓજા કુધીની એક વ્યુત્પત્તિસાધેલી માન્યતા છે. (પ. ૧૩૭) આવી વિચારણાના ભયસ્થાન તો છે જ. કારણ કે પછી વિવેચક સ્થાનિક લક્ષણવિશેષોને જ મહત્ત્વ આપતો થઈ જાય. એ ચર્ચા સપાટી પરની જ બની જાય.

જયંત કોઠારી ‘અનુષંગ’માં સામાજિકતાનો પ્રશ્ન ચર્ચે છે. સર્જક સામગ્રી તરીકે તો કશાનો નિષેધ કરી શકતો નથી એટલે તેઓ કહે છે : ‘સામાજિક પરિસ્થિતિની જટિલતા, એ પરિસ્થિતિમાં માનવીઓના વિવિધ પ્રતિભાવો, માનવીય સંબંધોની જાળ, માણસનું સામાજિક વર્તન-આ બધું શક્તિશાળી સાહિત્યકાર હોય તો, સાહિત્યની એટલી જ, સામગ્રી બની રહે.’ (૬) ખાસ કરીને તો નવલકથાની પ્રાણતમાં આ પ્રશ્ન મહર્સવનો બને. પશ્ચિમમાં પણ ૧૯૫૦ પછીના નવલકથાકારો ‘વાસ્તવિકતાના આલેખન તરફ વળ્યાનું’ એડવરીએ નોંધ્યું છે. (‘નોવેલ ડુઝેની પ્રસ્તાવના’)

આના પરથી સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિના પ્રશ્નો વિચાર થઈ શકે. એક રીતે જોઈએ તો આ પ્રશ્ન સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયનનો છે. સર્જક જે કાળખંડમાં જીવે છે તેની વિશિષ્ટ સંવિતિ એના ચિત્ત પર પ્રભાવ પાડ્યા વિના રહેતી નથી. એટલે જ્યારે કૃતિની સર્વોચ્ચ ચર્ચા કરીએ ત્યારે એ સમાજ, સમયને ધ્યાનમાં રાખવા પડે છે. રૂપરચનાવાદ તેની આત્યંતિક ભૂમિકાએ આવી વધાસની નરી અવગણના કરે છે. પણ કૃતિ સ્વાયત્ત છતાં જ તે યુગમાં મૂળ નાખીને પડેલી હોય છે, યુગચેતના કૃતિને ઘડે અને કૃતિ યુગચેતનાને ઘડે; એ રીતે સર્જક સંસ્કૃતિને ઘડતો હોય છે.

સાહિત્ય વિવેચનમાં ખીલે એક વિવાદાસ્પદ પ્રશ્ન આધુનિકતાને લગતો છે. આધુનિકતાને સાપેક્ષભાવે જોઈએ તો આ પ્રશ્ન જમાને જમાને, પેઢીએ પેઢીએ ઉપસ્થિત થાય, આર્ને પરિણામે નવીનતા, આધુનિકતા, અદ્યતનતા, સમકાલીનતા જેવી સંજ્ઞાઓ એકબીજાના પ્રયાય તરીકે પ્રયોજવા માટે. ખીલે બાજુએ કલાસિકલ કળાપ્રણાલીથી ટવાયેલા આધુનિકતા માત્રનો વિરોધ કરે. લાયોનેલ-ટ્રીલીંગ જેવાએ આધુનિક સાહિત્યનો પ્રવેશ યુનિવર્સિટીમાં થાય તેની સામે સખત વાંધો લીધો હતો. આપણે ત્યાં શરૂઆતમાં એવા વાંધો લેવામાં આવ્યા પણુ હવે તો અભ્યાસક્રમોમાં અધુનાતન સર્જકોને સ્થાન મળ્યું છે છતાં ય આધુનિકતા સંજ્ઞા વિષે તો એટલી જ સંદિગ્ધતા પ્રવર્તે છે. સાહિત્ય-વિવેચનમાં આધુનિકતા સંજ્ઞા ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં પ્રયોજાય છે, (કા. સં.) એ મુદ્દો ચૂકી જવામાં આવે તો નાહક વિવાદ ઊભો થાય. 'અરણ્યરુદન'માં અન્યસ્થ થયેલા 'સાહિત્યમાં આધુનિકતા' લેખ સામે ચી. ના. પટેલે 'અભિક્રમ'માં નોંધાવેલો સખત વિરોધ ચાદ કરેલ. મોનરો સ્પિયર્સને અનુસરીને સુરેશ જોષીએ જે ચાર પ્રકારની વિચિન્નતા (આધ્યાત્મિક, સામયિક, રસમય, વાઈમયીન)ની વાત કરી તે અસ્પષ્ટ છે એવી જ જે ફરિયાદ કરવાની હોત તો કદાચ સમજી શકાય. પણુ સુરેશ જોષીએ આધુનિકતાનાં જે લક્ષણો ગણાવ્યાં ('કાવ્યચર્યા'માં ગણાવેલાં લક્ષણો તાજગી, નવીનતા, પ્રયોગશીલતા, રીતિવૈચિત્ર્ય, સંવિધાનની પ્રગ્લભતા, આઘાતજનક પ્રગ્લભતા) તે વિશે ચી. ના. પટેલ જ્યારે એમ કહે, 'તેમણે વર્ણવેલાં આધુનિકતાનાં લક્ષણો આધુનિક યુગના પશ્ચિમના 'આધુનિક' મનાયેલા સાહિત્યનાં જ લક્ષણો છે અને ભૂતકાળની કઈ કૃતિઓને, તે તે યુગની દૃષ્ટિએ, આધુનિક ગણી શકાય એનો નિર્ણય કરવામાં કોઈ રીતે ઉપકારક થઈ પડે એવાં નથી।' ત્યારે મૂળ મુદ્દો ચૂકી જવાય છે. ચોસરથી ડેવી સુધીના કે હેમચન્દ્રથી નીતિન મહેતા સુધીના સાહિત્યના વિવિધ તખ્તોઓની આધુનિકતા નિયત કરવાનો કોઈ પ્રશ્ન જ નથી, વર્તમાન સાહિત્ય માટે સો વર્ષ પછી પણુ જ્યારે આધુનિકતા સંજ્ઞા વપરાશે ત્યારે કોઈ સમકાલીન સંદર્ભમાં નહીં પણુ ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં જ આધુનિકતાના સંદર્ભમાં હરિવલ્લભ ભાયાણીની એક ચેતવણી ધ્યાનમાં રાખવાં જેવી છે. આધુનિકતાના અતિ મોહમાં પૂર્વવર્તી સાહિત્યને અસાહિત્યની કોટિમાં મૂકી દેનારો વર્ગ સહદયનો ન કહેવાય. એકાદ રોગ્ય ગ્રિયે જેવા આવા વર્ગના છે. પણુ વિક્ટર હુગોએ અર્પણુ કર્યું હતું માટે ગ્રિયે સર્જન કરી શકવા, એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી ઘટે.



‘આધુનિકતા’ની સંજ્ઞાને ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં જ નેવાને કારણે મી. ના. પટેલની જેમ ધીરુભાઈ ઠાકર પણ, જે કે ખીજા પ્રકારની, જૂલ કરી બેઠા છે. ‘લગ્ન, પદનો ઉપયોગ કરનારા સમકાલીન-પરંતુ તેમાં આધુનિક તો હાઈકુ જેવા નીન કાવ્યપ્રકારનો પ્રયોગ કરનારને જ કહેવા પડે’ (વિશેષ. ૮૩) પણ આધુનિકતાનો સમ્બંધ કોઈ કાવ્યપ્રકાર સાથે નથી, કોઈ સર્જક જાણી કરીને પદ લગ્નનો પ્રકાર અજમાવે અને છતાં પણ તે આધુનિક હોઈ શકે. આપણે જેને આધુનિક કહીએ છીએ તેના લક્ષણો ભૂતકાળના સાહિત્યમાંથી પણ શોધી શકાય (જુઓ ‘કાવ્યચર્ચા’, ‘ભાવચિત્રી’). આધુનિકતાની વિભાવનાને આત્મસાત્ કરવા માટે સૌથી પહેલાં તે આ રચનાઓનો પ્રત્યક્ષ પરિચય અને પછી માર્કમ બ્રેક્વરી સ્પષ્ટિત ‘મોડર્નિઝમ’ કે એવમાન સ્પષ્ટિત ‘મોડર્ન ટ્રેડીશન’ના અભ્યાસ જરૂરી થઈ પડે.

આ દાયકામાં કથાસાહિત્યની વિવેચના સમૃદ્ધ નથી બની એ પણ કબૂલ કરવું રહ્યું. કાવ્યવિવેચનના ધોરણો અનુસાર કથાસાહિત્યની વિવેચના કરવાનો કશો અર્થ નથી. એટલે હવે શુદ્ધ નવલકથાને લગતા પ્રશ્નોને જ ખૂબ ઉત્સાહથી તપાસવાનો ઝાઝો અર્થ નથી. નવલકથાને તેના માધ્યમની મર્યાદા છે જ, એ મર્યાદાને અમુક અંશે જ ઉલ્લંઘી શકાય. નવલકથાની પ્રકૃતિ વિશે, તેના ઘટક તરવો વિશે હજુ આપણી જાગૃતી સામાન્ય છે, માટે જ જ્યત ઠાકરી જેવાને ફરિયાદ કરવી પડી કે ‘ફેરો’ને એવું વિવેચન મળ્યું’ હજુ બાકી છે. આગલા દાયકામાં નવલકથા વિશે મહત્વની વિચારણા સુરેશ જોષી પાસેથી સાપડી હતી. એ વિચારણાને લગતાં જિહાવોહ આ દાયકામાં ધવો જોઈતો હતો. બોળાભાઈ પટેલ અને ખીજાઓએ સુરેશ જોષી સામે ફરિયાદ કરી કે તેઓ પાશ્ચાત્ય નવલકથાની ચર્ચા તેમાં નિરૂપાયેલા માનવસંદર્ભને આધારે કરે છે અને એ રીતે રૂપરચનાલક્ષી અભિગમ બાગી પડે છે. સુમન શાહ પણ ‘અન્દકાન્ત બક્ષીથી ફેરો’માં નવલકથાની ચર્ચા કૃતિની સામગ્રીને કેન્દ્રમાં રાખીને કરે છે. હવે અહીં આત્રગ સવાલ એ થાય છે નવલકથાની પ્રકૃતિ તો એવી નથી ને ? જો એની પ્રકૃતિ જ એવી હોય તો માનવસંદર્ભ, કૃતિમાં નિરૂપિત જગત મહત્ત્વનું બને. રૂપરચનાવાદી અભિગમ તો એમ કહે છે કે ‘સામગ્રીનું’ કશું મહત્ત્વ જ નથી પણ નવલકથામાં તો એ મહત્ત્વની બને જ છે. સાર્ત્ર જેવાએ તો કબૂલ કર્યું હતું કે ‘યહૂદીવિરોધના વિષય પર સારી નવલકથા લખી ન શકાય (જુઓ એવરેસ્ટ નાઈટ કૃત લિટરેચર કન્સીડર્ડ એન્ડ હિલો સોફી’ પ્રકરણ-૧)

સામગ્રીની દૃષ્ટિએ થતી વિવેચના પણ જે પ્રકારની-સામગ્રીની ચર્ચા કરતી અને સામગ્રીનો સાર આપી છૂટતી. એ રીતે સુમન શાહ જેવાની ચર્ચાને પહેલા પ્રકારની ગણાવવી પડે. એવી ચર્ચા કૃતિની અવેજીમાં આવતી નથી.

કૃતિની સામગ્રી વિશે પણ પ્રશ્નો પૂછી શકાય છે. એકની એક સામગ્રી નવલકથાની પ્રકૃતિના વૈવિધ્યને ઝાઝો અવકાશ ન પણ આપે. જયંત કોઠારી આધુનિક નવલકથાની સામગ્રી વિશે પ્રશ્ન પૂછે છે : 'આ સ્થિતિમાં જે ખૂંચે છે તે હતાશા વગેરેને જ જીવનના સ્થાયી ભાવો ગણી એમાં જ સાહિત્યની સાર્થકતા જેવાનો દુરામત્સ્ય આપણા આધુનિક જીવનની પણ ઘણી બધી બાબતો, ઘણી બધી સમસ્યાઓની આમાં ઉપેક્ષા નથી થતી ?' (વિ. વિ. ૧૫૬) આધુનિકતા અને એક્સડીટાની પરિધિમાં જ સાહિત્ય સમાયેલું છે એમ માનવાથી લાંબા ગાળે સર્જકતાને નુકસાન જશે એવી દહેશત માલકમ એડમરીએ પણ વ્યક્ત કરી છે. આ વિવેચકની અને જયંત કોઠારી જેવાની ફરિયાદમાં અત્યુક્તિ હોવા છતાં તથ્ય તો છે જ. અસ્તિત્વવાદ વડે જીવનને જેવાની એક દૃષ્ટિ પ્રારંભ થઈ છે તેની ના નહીં પણ એ દૃષ્ટિ એક માત્ર નથી એટલું યાદ રાખવું પડે.

નવલકથાની ટેકનીક ઉપર પુસ્તકો લખાયાં છે. પણ 'કથોપકથન' પછી આપણે એ દિશામાં આગળ કેટલું વિચાર્યું ? અથવા સુરેશ જેષીની નવલકથાવિષયક માન્યતાઓને જો પડકારવી યોગ્ય લાગેલી તો એની સંગીન ભૂમિકા કેમ પૂરી પાડી ન શકાઈ ? સુરેશ જેષીના નવલકથા અભિગમ કરતાં જુદો જ અભિગમ ડેવિડ મેડન જેવાનો હતો. 'કાવ્યમાં શબ્દમાં હરિવલ્લભ ભાયાણીએ ડેવિડ મેડનના વિચારોની સમીક્ષા કરી છે, તેના તરફ ખુબ ઓછાનું ધ્યાન ગયું. આતું પરિણામ એ આવ્યું કે નવલકથાવિષયક લખાણો માહિતીપ્રદ બન્યાં, સમીક્ષાત્મક નહીં ; ક્યારેક 'કથોપકથન'ની વિભાવનાને સ્વીકારીને જ આગળ ચાલવામાં આવ્યું. ઇ. ત. ભારતી દલાલ કૃત 'કથા સાહિત્યનું વિવેચન'. કથાસાહિત્યને અહીં નવલકથાના પર્યાય તરીકે ગણી લેવામાં આવ્યું. નવલકથાને open-form ન ગણે એટલે ઘણા બધાનો કાંકરો કાઢી નાખવો પડે, historicism ની મર્યાદાઓમાંથી દૂર વળતે ખચી શકાતું નથી માટે જ 'કરણવેલો' જેવી નબળી રચનાને ઐતિહાસિક મહત્ત્વ માટે લક્ષમાં લેવી પડી. આવી તપાસ પછી

કાઈ વિવેચકે લોકપ્રિય નવલકથાનું aesthetic તપાસવું જોઈએ, તો જ સમગ્ર કથાસાહિત્યની આલોચના શક્ય બને. સવિધ્યમાં આ કામ હાથ ધરવામાં આવશે એવી આશા રાખી શકાય.

છેલ્લે, આ દાયકામાં આપણે ત્યાં વિવેચનના જે નવા અભિગમે વિશે જે જિહ્વાપોહ થવા માંડ્યો છે તેની વાત કરીએ.

પશ્ચિમમાં રૂપરચનાવાદનું એક આત્યંતિક પરિણામ બંધારણવાદમાં આવ્યું. આ બંને અભિગમ વચ્ચે પાયાની બાબતોમાં ઘણા મતભેદો પડ્યા. રૂપરચનાવાદી અભિગમે કૃતિ ઉપર-સમગ્ર કૃતિ ઉપર ભાર મૂક્યો; બંધારણવાદે કૃતિની ભાષા ઉપર. ભાષાનો જ બધો પ્રપંચ છે એ વાત એક રીતે તો સાચી છે. વળી, કવિવચન જ કૃતિમાં સરસતા કે વિરસતા આણે છે એવી ભૂમિકા સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રને તો અબળણી ન હતી, આપણું બધાને એના પર ગપ્પું ન હતું એ વાત જુદી.

બંધારણવાદી અભિગમની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરવામાં હરિવલ્લભ ભાયાણીનો અને સુરેશ જોષીનો ફાળો મહત્વનો છે. આ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાનો વિનિયોગ કૃતિનિષ્ઠ ચર્ચાઓમાં સુમન શાહ, ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા, યોગેન્દ્ર વ્યાસે કર્યો છે. બંધારણવાદી ભાષાવિજ્ઞાન ભાષાના માત્ર ઉપલા સ્તરને જ સ્પર્શે છે, અને કાવ્યભાષાની રચ પકડી શકવું નથી એવી ફરિયાદ હરિવલ્લભ ભાયાણીની, બંધારણવાદને પરિણામે આપણી અનુભૂતિની સમૃદ્ધિને વેડવાનું આવે છે એવી ફરિયાદ સુરેશ જોષીની, સાહિત્યકળાના મર્મને પારખવામાં આ અભિગમ નિષ્ફળ ગયો છે એવી ફરિયાદ સુમન શાહની છે. બંધારણવાદ ઘણી વખત વિવેચકના વ્યક્તિત્વનો લોપ કરી નાખે છેટલે ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા કહે, ‘કાવ્યવિવેચન સાથેના આ આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનનો સંયોગ, કાવ્યવિવેચનમાં વિવેચકના સંવેદનની વ્યક્તિમત્તા અને એના અંગત પ્રતિભાવનું સાક્ષ્ય ન જોખમે એવા વિવેકથી કરવાનો રહે.’ (અપરિચિત અ અપરિચિત વ પૃ. ૧-૨) કદાચ અહીં જ મુશ્કેલી જિભી ધાય. ભાષાવિજ્ઞાન પર આધારિત બંધારણવાદ અને અંગત પ્રતિભાવ પર આધારિત પ્રભાવવાદ-સામસામે છેડે છે. સુમન શાહ જવાનો અભિગમ પ્રારંભમાં ઈમ્પ્રેશનિસ્ટીક હતો, પાછળથી તેઓ સંરચનાવાદી વિવેચના તરફ વળ્યા. સંરચનાવાદી વિવેચનાની વસ્તુદક્ષિતાએ ઘણા બધાને આકર્ષ્યા છે પણ એ વસ્તુદક્ષિતા ખરેખર જેની માનવામાં આવી છે એવી છે ખરી એ પ્રશ્ન છે.

અંગત પ્રતિભાવની સામે તો બંધારણવાદને અધડો છે. બંધારણવાદી અભિગમની પૂરેપૂરી બાબતો જાણી હજી આપણને નથી, એવી બાબતો હરિવલ્લભ ભાવાણી જેવા આપી શકે, નાના નાના લેખ દ્વારા એ પ્રાપ્ત થઈ ન શકે. આ અભિગમનો વધુ ને વધુ પ્રચાર જ્યારે ગુજરાતીમાં થઈ રહ્યો છે ત્યારે એની મર્યાદાઓ પણ વધુ સ્પષ્ટ કરી આપવી જોઈએ. બંધારણવાદી અભિગમ કૃતિના અનેક તંત્રોમાંના એક. તંત્ર-ભાષાકીયતંત્રની તપાસ એટલી બધી નિર્મમતાથી, તટસ્થતાથી કરે છે કે આ વાદ અમાનવીકરણને વરેલા લાગે છે. લાયોનેલ ટ્રિલીંગ તો જીવનવાદી વિવેચક તરીકે પ્રખ્યાત છે, તેના વિશે રોબર્ટ લેંગ્વેન્સ નોંધે છે : ‘પછી તો તેણે બંધારણવાદની વાત કાઢી અને અંતે કહ્યું-ત્રીસ વર્ષ પહેલાં સ્ટેલિનવાદ સામે હું અંધડેલો, જો આજે યુવાન હોત તો જે વ્યવસ્થા માનવીય સંકલ્પશક્તિ અને માનવીય સ્વતંત્રતાની વિરુદ્ધ છે તે વ્યવસ્થા-બંધારણવાદ સામે એટલા જ જોરથી અંધડત.’ (અમેરિકન સ્કોલર-વિન્ટર, ૭૮-૯.) સંસ્થાવાદમાં માનવતાવિરોધી ભૂમિકા હોવાની કબૂલાત સુરેશ જોષીએ પણ કરી છે (અ.રૂ. ૫૪). અહીં ટ્રિલીંગને યાદ એટલા માટે કરવાનો કે આપણું મોટા ભાગનું વિવેચન જીવનનિષ્ઠ છે, અને છતાં પીઠ, વયોવૃદ્ધ, પડિત વિવેચકોએ આ વાદ સામે વિરોધનો જે પણ ન ઉચ્ચાર્યો. જ્ઞાનની એક શાખા તરીકે તેનાથી પણ પરિચિત તો રહેવું પડે, પણ પીઠ ગુજરાતી વિવેચકને અજ્ઞાનની લકડઝરી પરવડે એમ છે. બંધારણવાદે વૈજ્ઞાનિક વલણ અપનાવીને કૃતિની ભાષાની તપાસ કરી એ સાચું, શાસ્ત્રીયતા પ્રગટાવી એ સાચું પણ જો બંધારણવાદીઓ સામે ચાલીને એમ કહેતા હોય કે કોઈ કૃતિ સાહિત્યની છે કે નહિ તેની સાથે અમારે સંબંધ નથી (ફાલ્ગર), જો I like like જેવા પ્રચારાત્મક સૂત્રની ચર્ચા અને કવિતાની ચર્ચા એક-સરખા ઉત્સાહથી થતી હોય (ચાકોલસન), psg structure અને transformational generative grammar વડે ક્રાંતિ સર્જનાર ચાંસ્ક્રી એમ કહેતા હોય કે આ બધાને સાહિત્ય વિવેચન સાથે કશો સંબંધ નથી તો આપણે આ દિશામાં આગળ વધતી વખતે ખાસ સાવધાની રાખવી પડે.

જે માલ્કમ બ્રેડબરીનું નામ હમણાં હમણાં ગુજરાતી વિવેચનમાં ગાજતું થયું છે તે સાહિત્યચર્ચાને જે પ્રકારની ગણાવે છે. પહેલા પ્રકારની સાહિત્યચર્ચા સાહિત્ય કૃતિઓમાંથી, સર્જકોની સૌલીમાંથી, સાહિત્યભાષાની

સંકુલતાએમાંથી પ્રગટે છે. ખીજા પ્રકારની સાહિત્ય ચર્ચાઓનો મુખ્ય હેતુ જ ખીજો હોય છે. ભાષાનો અભ્યાસ સાહિત્યમાં પ્રતિબિમ્બિત સમાજનો અભ્યાસ કે સાંસ્કૃતિક પુરાકથા પ્રતીકોનો અભ્યાસ. પાછળથી આ પ્રકારની ચર્ચાને સાહિત્યવિવેચનમાં પ્રયોજવામાં આવે છે. આ બેમાંથી પહેલા પ્રકારની ચર્ચાને પ્રેડબરી વધુ ઉપયોગી માને છે. સાહિત્ય ભાષા છે એ સાચું પણ બંધી ભાષા કંઈ સાહિત્ય નથી (જુઓ-contemporary criticism સં. પ્રેડબરી, ૨૪, એટલે ભાષાવિજ્ઞાન, નૃવંસવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાનમાંથી ચૂકીતો, વિકાવનાઓ લઈ આવીને સાહિત્યની તપાસ કેરવાથી સાહિત્ય-પદાર્થ ઉપર કશો પ્રકાશ પડતો નથી. વળી, આવી ચર્ચાનું સૌથી મોટું ભયસ્થાન તો એ છે કે પરંપરાથી સ્વીકૃતિ પામતાં આદેશાં વિવેચનનાં પ્રયોજનો-વિવરણ, અર્થઘટન અને મૂલ્યાંકનની ઉપેક્ષા થતાં ભાવક નગર્ય બની જાય છે.

વૈજ્ઞાનિક અભિગમ અપનાવવો જોઈએ એની ના નહીં પણ એ અભિગમની સ્થાપના પણ આખરે તો માનવમૂલ્યો ઉપર જ થવી જોઈએ. વિજ્ઞાન, ભાષાવિજ્ઞાનનું સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ છે, એવું સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ વિવેચનનું નથી, વિવેચન હંમેશાં સર્જનનિર્ભર છે. બંધારણવાદી સાહિત્ય-વિવેચન સર્ગક અને ભાવક વચ્ચેની કડી પૂરી પાડતું નથી, એવા વિવેચન વિના ચલાવી લેવા ભાવક કદાચ તત્પર થાય પણ ખરો. વળી, બંધારણવાદી વિવેચકોની રુચિ સાહિત્યકૃતિઓના આસ્વાદથી પરિબૂત ન હોય તો એનો કંશો અર્થ નથી. સાથે જ ભાષાવિજ્ઞાન સાહિત્યનાં જે સંકુલ તરવો (કાવ્યમાં પ્રતીક, ધ્વનિ, ભાવશામલ્ય; કથા સાહિત્યમાં પાત્ર, વસ્તુસંકલનાં, કથાનરન્દ્ર) સાથે કામ નથી પાડતું તેની સાથે સાહિત્યવિવેચન કામ પાડે છે. સાહિત્યકૃતિમાં માત્ર ભાષાકીય તર્કની તપાસ સામે હરિવલ્લભ ભાષાણી કે જ્યંત કોઠારીનો વાંધો આ સંદર્ભમાં સમજી શકાય. બંધારણ-વાદી અભિગમની પદ્ધતિ, શિસ્ત જરૂર સ્વીકારીએ પણ વિવેચનનું લક્ષ્ય કૃતિના મર્મને, હાઈને પામવાનું જ હોવું જોઈએ, એ હાઈને વસ્તુલક્ષી શ્રુતિકા ઉપર તપાસવું-આટલું જ ધ્યાનમાં રાખવાનું.

શુદ્ધરાત્રી વિવેચનમાં તાજેતરમાં ચૈતન્યલક્ષી અભિગમ તરફ ધ્યાન દોરવામાં આવ્યું છે. સુરેશ જોષીએ ‘અરણ્યરુદન’માં અને સુમન શાહ ‘નવ્ય વિવેચન પછી’માં આ અભિગમની થોડી ચર્ચા કરે છે. આ અભિગમ

કવિચેતના પર ભાર મૂકે છે એટલે સર્જકનું વ્યક્તિત્વ, દર્શન મહત્વનાં બને, હાઈમેનને ટાંકીને સુરેશ જોષી કહે છે : કાવ્યને “ઇતર પદાર્થ” રૂપે જોવાનું નથી, એને કવિની ચેતનામાં આત્મસાત્ થઈ જતું જોવાનું છે. એ રીતે વિવેચકની ચેતનામાં આત્મસાત્ થઈ જાય છે. કશી દરમ્યાનગીરી કે અન્તરાય વગરના આ વિશ્વમાં કેવળ પ્રકૃતિ, માનવદેહ અને માનવચેતનાનું જ અસ્તિત્વ છે, એમાં શબ્દનિર્મિત પાઠ અન્તરાયરૂપ બનીને રહેતો નથી.’ (અ. રૂ. ૧૪૧) આ રીતે જોઈએ તો સાહિત્યકૃતિમાં નર્મ ચેતન્યનું, ઉમાશંકર જોષીનાં શબ્દોમાં : ‘ચેતન્યના સહજ સ્ફુરણ’નું જ મહત્વ હોય છે. જો સાધા પણ વ્યવધાન ગણાતી હોય તો એ રીતે કોએ સાચો ગણાય.

ચેતન્યલક્ષી અભિગમનું નામ લીધા વિના આધુનિક વિવેચનાએ તેની અહઝતી થઈ ઠરી છે. હરિવલ્લભ બાયાણીએ પ્રશ્ન ઉઠાવેલો, ‘આજના વિવેચનનો, કલામીમાંસાનો અને સો’દર્શશાસ્ત્રનો મૂળભૂત પ્રશ્ન છે : કૃતિને તપાસી શકાય છે એક વસ્તુ કે પદાર્થ તરીકે object-તરીકે, પણ તે છે એક અનુભૂતિ, Experience’-વસ્તુ અને અનુભૂતિ વચ્ચે સેતુ કઈ રીતે બાંધવો ? (કા. સં. ૩૬) રૂપરચનાવાદી અભિગમે અનુભૂતિની ઉપેક્ષા કરી એટલે સિતાંશુ ધશમ્પદ અનુભૂતિના મહત્વની ચાદ અપાવે છે : ‘આપણી તલાશ અનુભવની છે. અસ્તિતા અને વસ્તુતાના રમણયોગ્ય અને આનંદકારી અનુભવ માટે આપણી મર્્યામર્ત્ય આખી ચે જાત તરસતી હોય તો આકાર-વાદના ખંડનખંડનની મર્્યાદિત પ્રવૃત્તિમાં મન પરોવાઈ શકતું નથી.’ (સીમા-૨) જેવી રીતે ચેતન્યલક્ષી વિવેચકાએ પ્રતીકરચના સામે વાંધો ઉઠાવેલો તેવી જ રીતે રઘુવીર ચૌધરી પણ સંવેદનની આડે પ્રતીક આડખીલી બની જાય એવો ભય વ્યક્ત કરે છે, ‘પ્રતીકરચનામાં એ સંભવ રહેલો છે કે એ સંવેદન જાળવવાને બદલે નિશ્ચિત સીમાઓવાળો અર્થ તારવી આપે.’ (‘વાર્તાવિમર્શ-૮’) આગળ ઉપર પણ તેઓ કહે છે : ‘મૂળ કૃતિનું તત્ત્વ અને એમાં રહેલી સર્જકચેતના જ અભિવ્યક્તિનાં ઓખરો નક્કી કરી આપે છે.’ (૨૧૧) આ વાતને જરા જુદી રીતે ચિત્ત મોદી મૂકી આપે છે. ‘આમ કંટપનોમાં જે વૈચિત્ર્ય છે, સંકુલતા કે અયથાર્થતા છે તેનું મૂળ કવિની વિલક્ષણ સંવેદન ગતિનાં શોધનું જોઈએ.’ (મારા સમકાલીન કવિઓ-૪૬) વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી જેવા તો કવિતાને ‘તત્ત્વતઃ આંતરિક અને એકાગ્ર અનુભૂતિ’ તરીકે જ ઓળખાવે (સા. સં. ૭૪).

આ નિબંધમાં ગૈતન્યલક્ષી વિવેચનાની વિષય ત્રણ કરવાનો અવકાશ નથી, પણ આ અભિગમ સ્વીકારનારા વિવેચકોનાં ગૃહીતો, દ્વંદ્વમાં જેવા અનિવાર્ય લાગે છે. આ અભિગમ સંસ્કૃત સાહિત્યમીમાંસા સાથે અને ગુજરાતી વિવેચન સાથે કેટલીક બાબતોમાં મળતો આવે છે એ બતાવવાનો આશય અહીં છે. આ વિવેચનાની કેટલીક ભૂમિકાઓ ઉમાશંકર જોષીની વિવેચનામાં જોઈ શકાય છે.

વૈજ્ઞાનિક અભિગમવાળા યુગમાં કૃતિ, સાહિત્યપદાર્થ ઉપર વિશેષ ભાર મૂકવામાં આવ્યો. રૅમેન્ટિક ઈદેક્વાળી વિવેચના સામે જુઓતાનો ભાવ જાગ્યો એટલે ઇંગ્લેન્ડના સ્કોટ્ટિક વિવેચનાને ઉતારી પાડવામાં આવી. ઐનિહાસિક, જીવનચરિત્રાત્મક અને વૈજ્ઞાનિક અભિગમોનું વર્ચસ્વ ધટ્યું અને રૂપરચનાવાદી અભિગમ જ એક માત્ર સાચો છે એવી હવા બધાઈ ગઈ. સર્જકની વિશિષ્ટ સંવેદનાની વાત ટાળવામાં આવી. ગૈતન્યલક્ષી અભિગમ સર્જકના ચિત્તમાં પ્રગટ થતી અનુભૂતિમાંથી શબ્દ દ્વારા કૃતિ કઈ રીતે રચાય છે તેના પર ભાર મૂકે છે. આ અભિગમ પણ રૂપરચનાવાદી અભિગમની જેમ સાહિત્યને સ્વયંપર્યાપ્ત તો માને છે, પણ સ્વયંપર્યાપ્ત અનુભૂતિ તરીકે. કૃતિની અર્થમાં બાનીર્જત વિશેષતાઓ કે અર્થઘટનોને બાજુએ મૂકવામાં આવ્યાં. આ વિવેચકોએ પોતાનું ધ્યાન રિલે, કાફ્કા, ક્લોડેલ, પર્સ જેવા સર્જકો પર કેન્દ્રિત કર્યું. વિવેચકની જે આત્મલક્ષિતાને, અંગત વ્યક્તિતાને વિવેચનમાં અવરોધરૂપ ગણવામાં આવેલી તેના પુરસ્કાર કરવામાં આવ્યો—(હવે આના સન્દર્ભમાં રાધેશ્યામ શર્મા વાચીએ તો તેમની વિવેચનાની ઉપેક્ષા કરી શકશે ખરી ?) સર્જનની ક્ષણે સર્જકના ચિત્તમાં સક્રિય બનેલી ચેતનાનો અભ્યાસ વિવેચન કરે. ઉમાશંકર જોષીના શબ્દોમાં ‘કવિસંવિદ ભાવકસંવિદની દૃષ્ટ્ય’ કઈ રીતે બને છે તેનો અભ્યાસ કરે. ભાવક જ્યારે આવી રીતે કૃતિ વાંચે ત્યારે તે કૃતિનું પુનઃસર્જન કરે છે. ગુજરાતી વિવેચનમાં જેવા મળેલી અનુભૂતિની સમ્યાઈ, પ્રમાણશુભતા, માનવતા, સંવેદનની તત્ક્ષણતા, આશય જેવી સંજ્ઞાઓનો એક તળકે વિરોધ કરવામાં આવેલો.

ગૈતન્યલક્ષી વિવેચકો આ સંજ્ઞાઓને જ તપાસે છે. આ તપાસ વડે જ કૃતિ અને માનવ અનુભૂતિ વચ્ચેનો સંબંધ સ્પષ્ટ બને છે. રૂપરચના સિદ્ધ

• સારા લેખિકા ‘Critics of Consciousness’ પુસ્તકના આધારે.

કરતી યુક્તિઓનું જોડણું મહત્વ છે તેટલું જ મહત્ત્વ કૃતિના કેન્દ્રમાં રહેલી પ્રાણુવાન સર્જકતાનું છે એમ માર્શલ રેમાં જોવા માને છે. કૃતિનો અભ્યાસ શાબ્દ સંદર્ભ વડે પણ થાય અને સર્જક પ્રતિભા માનવતાની (નેતિક સંજ્ઞા) તરીકે નહીં પણ માનવતાના અર્થમાં) પ્રતિષ્ઠા કરી રીતે કરે છે એ તપાસવાથી પણ થાય. આ માટે માનવતાવાદી, કાન્તદ્રષ્ટા સર્જકો પસંદ કરવા પડે. આવા સર્જકો યુગચેતનાનો પ્રભાવ ઝીણે, પછી તે પોતાના મૂક સમકાલીનો માટે લખે. એ રીતે પ્રજના પ્રતિનિધિ બને, નેત્ર બને, ઉદ્દગાતા બને, પયગંબર બને. યુગચેતી વિવેચનાના એક તબક્કે સર્જક પાસે આવી અપેક્ષા રાખવામાં આવી હતી.

આ સંદર્ભમાં કોએનું મહત્ત્વ વધે. આ વિવેચકોએ પણ intuitive Knowledge ઉપર ભાર આપ્યો. સ્મૃતિ, પ્રેરણા, અંતઃસ્ફુરણા, પ્રતિભાનું મહત્ત્વ વધ્યું. સાહિત્યમાં નિર્વેવક્ત્રિકતાનો પુસ્કાર શક્ય નથી, 'Literature is an act, a choice of vision, an experience; it is the expression of a becoming personality.' (૩૧) ઉમાશંકર જોષીએ સર્જનપ્રક્રિયા સાથે ગૂઢતાને સાંકળી હતી-માર્શલ રેમાં પણ સર્જન સાથે ગૂઢતા અને પયગંબરી અભિનિવેશને સાંકળે છે (જુઓ-Baudelaire to Surrealism-૪૦) અનુભૂતિ અને અભિવ્યક્તિ વચ્ચે અંતર રચાય તો તે દોષ કહેવાય. એટલે દર્શન પ્રમાણે જ વર્ણનની ઉમાશંકર જોષીપુરસ્કૃત જુમિકા અહીં તારસ્વરે રજૂ થયેલી છે. રેમાં જોવા તો કોએ ચીંધ્યા માર્ગે બળ છે. 'For Raymond, the creative act is expression as well as Perception, and the greatest poetry exists at a maximum point of spiritual tension between these two impulses (C. C. 36)

આ રીતે સાહિત્યની ઇતિહાસ માનવચેતનાનો ઇતિહાસ બની જશે. જ્યોર્જ પ્રૂલે જોવા અંતિમે જઈને સર્જન અને વિવેચનમાં, સાહિત્ય સ્વરૂપોમાં પણ ભેદ જોતા નથી. આવી આત્મવિક્રતા સામે તો વધી ભડકાનો જ. રૂપરચનાવાદી અભિગમ માનવચેતનાની તપાસ જ કરતો નથી એવા આક્ષેપ પણ જોઈએ છે. સર્જકે પ્રગટાવેલી ચેતનાનું પુનર્નિર્માણ ભાવક કરશે કેવી રીતે? અનુભૂતિ કે ચેતનાની શોધ પછી બીજી કશી શોધ કરવાની ખરી? ચેતના કૃતિના જે જે ઘટકોમાં રહી છે, તેની તપાસ



કરવી જરૂરી ખરી ? આ મુશ્કેલીમાંથી બચવા માટે જો. ડિલિસ મિલર જેવા અમેરિકી વિવેચક ઉમાશંકર જોષીની જેમ ચૈતન્યલક્ષી અભિગમ અને રૂપરચનાવાદી અભિગમનો સમન્વય કરવા બાધ છે. કૃતિલક્ષી તપાસના ખૂબ જ આગ્રહી વિલિયમ્સ વિમ્સાટનો અભિપ્રાય આ લખનારે એક સ્થળે ટંક્યો છે, પણ અહીં પુનરાવર્તનના ભોગે ફરી ટાંકીએ, 'The critic who wishes to retain his humanism and his identity as a literary critic will have to persevere in his allegiance to the party to Coleridge and Croce' (contemporary criticism. સ. માઈકમ બ્રેડખરી-૮૧)

ઉમાશંકર જોષી જેવાની વિવેચના ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોનાં શૃણીતા સાથે ઘણી રીતે મળતી આવે છે, આમ છતાં અમુક સંદર્ભમાં તેની ઉપેક્ષા થઈ. આ દિશામાં આગળ વધ્યા હોત તો આપણે ત્યાં સમર્થ અભિગમ પ્રકટી શક્યો હોત. આ અભિગમનું ઉદ્દગમસ્થાન તો ફિનોમિનોસોજી છે, ગુજરાતીમાં રસિક શાહે જ આ વિશે પરિચયાત્મક લખાણ તૈયાર કર્યું છે, ('અને સાહિત્ય'-સ, યશવંત ત્રિવેદી) એનો વિગતવાર પરિચય રસિક શાહ, સુરેશ જોષી, અરુણ અડાલજી, પ્રભોધ પરીખ, મધુસૂદન બક્ષી જેવા અધિકારીઓ જ આપી શકે.

આવો જ એક નવો અભિગમ સાહિત્યના દુષ્કનાત્મક અધ્યયનનો છે. આમ જોઈએ તો આ અભિગમ ગુજરાતી વિવેચનને અભાવ્યો તો નથી જ, બ.ક. ઠાકોરે વિશ્વકવિતાના સંદર્ભમાં ગુજરાતી કવિતાને જોવાને આમક રાખ્યો હતો. વર્તમાન સાહિત્યસ્વરૂપો પશ્ચિમમાંથી આવ્યાં હોઈ વિવેચને પોતાની દૃષ્ટિ પશ્ચિમ તરફ રાખી, એમાં કશું ખોટું ન હતું. પણ આમ કરવામાં આપણા પોતાના સાહિત્યિક વારસાની ઉપેક્ષા થઈ, પરંપરા વિશેની એકિવટની વિશ્વાસના આત્મસાત્ થઈ હોત તો આમ ન બનત. દુષ્કનાત્મક અધ્યયનની બાળતમાં પશ્ચિમમાં અને ભારતમાં બહુ ભેદ છે, અંગ્રેજી, ફ્રેંચ, જર્મન ભણો એટલે વિશ્વસાહિત્યના અભ્યાસી બની શકો. આપણા સાહિત્યરસિકે સંસ્કૃત, હિંદી, બંગાળી, મરાઠી બહુવી પડે, તે ઉપરાંત અંગ્રેજી તો ખરી જ. આમાં વ્યક્તિગત મર્યાદાઓ પ્રવેશવાની. ભારતીય સાહિત્ય-વેદ્યાળથી માંડીને-ની ઉપેક્ષા થઈ, દક્ષિણ ભારતના સાહિત્ય વિશે તો કશું બહુ જ ન શકાય. ભારતીય

સાહિત્યના અને પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના અધ્યયનને લગતાં લખાણોમાં લોળાભાઈ પટેલ જેવાએ જે સંગતુલા જનવી તે અનુકરણીય ગણાય. પણ ‘કાલપુરુષ’ જેવામાં આ લખાણો સાવ પરિચયાત્મક બની જાય છે. તે ખૂંચે. ગુજરાતી સિવાયના સાહિત્યનો પરિચય કરાવનારાઓમાં સુરેશ જોષી, ઉમાશંકર જોષી, સન્તપ્રસાદ ભટ્ટ, રાધેશ્યામ શર્મા, દિગ્વીર મહેતા, સિતાંશુ મહેતા, લોળાભાઈ પટેલ જેવા આ ગાળામાં નોંધપાત્ર છે.

તુલનાત્મક અભિગમનો પ્રશ્ન ખીણી રીતે પણ વિચારી શકાય. સાહિત્યનો અન્ય વિદ્યારાખાઓ સાથેનો સંબંધ પણ આવા જ અભ્યાસનો વિષય બને. સાહિત્ય અને ભાષાવિજ્ઞાનની જેમ સાહિત્ય અને સમાજ, સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિ, સાહિત્ય અને તત્ત્વજ્ઞાન જેવા પ્રશ્નો વિચારવા પડે. આ દિશામાં થોડી કામગીરી આ દાયકામાં થવા પામી છે. સાહિત્ય અને તત્ત્વજ્ઞાનના સંદર્ભમાં અસ્તિત્વવાદ, ફિનોમિનોલોજી, એપ્સટ વિશે જે કંઈ આપણે ત્યાં લખાયું છે તે જમા પાશુ. ફિનોમિનોલોજી આપણા જગતના અસુક જ ખંડ-મન્દિરજોયર વિશ્વ ઉપર ભાર મૂકે છે પણ આપણું વિશ્વ માત્ર એટલામાં સમાઈ જતું નથી. એટલા જ માટે રોબિન ગ્રિયે જેવા સર્જકની કૃતિઓમાં કુકશેંક જેવાએ આત્માનુકરણ જોયું છે. ગ્રિયેની નવલકથાની જે વિગતે આલોચના થાય તો તેની વિશેષતા-મર્યાદાથી વધુ સમાન બની શકીએ.

આવો તુલનાત્મક અભિગમ ધીરે ધીરે પ્રગટવા માંડશે તો સાહિત્યને આપણે વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોતા થઈશું. અત્યારે તો આવા વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યનો અભાવ આપણા વિવેચનની મર્યાદા છે, જ્યંત કોઠારી જેવા તો તેને ‘આપણી અનેકદેશીય સજ્જતાની ઊંચુપ’ની એ ચાડી ખાય છે એમ કહે છે (‘વિવેચનનું વિવેચન’-૬૦) પણ આવી ઊંચુપ ધીરે ધીરે દૂર થાય, એકા સાથે નહીં એ પણ એટલું જ સાચું છે.

આ દાયકાના વિવેચનમાં નિર્ભીકતાનો ગુણ વધી રહ્યો છે. ઉપેન્દ્ર પંડ્યા જેવા વિવેચકે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ને નિમિત્તે રામનારાયણ પાઠકના, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનાં મંત્રણોની કરેલી આલોચનાઓ જુઓ. ‘સુદામાચરિત’ને નિમિત્તે પ્રેમાનંદની કહેવાતી, આરોપાયેલી સિદ્ધિઓની સમીક્ષા જુઓ કે કાકાસાહેબના વિચારોમાં અસંગતિઓની તાત્ત્વિક વિચારણાના અભાવની ટીકા જુઓ; જ્યંત કોઠારીએ મનસુખલાલ ઝવેરીના-વિવેચનોની કરેલી

અવેરી, મનસુખલાલ	આપણો કવિતાવૈભવ ( નવભારત, ૧૯૭૫ ) દષ્ટિકોણ ( કુમકુમ, ૧૯૭૮ )
ટાપીવાલા, ચન્દ્રકાન્ત	અપરિચિત અ અપરિચિત વ ( પ્રજ્ઞા, ૧૯૭૫ ) હૃદયારના હૃદય ( નવભારત, ૧૯૭૫ )
ઠાકર, ધીરુભાઈ	પ્રતિભાવ ( ગૂર્જર, ૧૯૭૨ ) વિક્ષેપ ( અભિનવ, ૧૯૭૩ ) સાંપ્રત સાહિત્ય ( પોપયુક્ત, )
ત્રિવેદી, યશવન્ત	કવિતાનો આનંદકોષ ( અસોક, ૧૯૭૦ ) કાવ્યની પરિભાષા ( લેખક, ૧૯૭૮ )
ત્રિવેદી, વિશ્વપ્રસાદ દલાલ, ભારતી દરજ, પ્રવીણ	સાહિત્યસરૂપસી ( યુ. જી. વિ. , ૧૯૭૬ ) કથાસાહિત્યનું વિવેચન ( છુટાલા, ૧૯૭૫ ) ચર્ચણા ( છુટાલા, ) પ્રત્યક્ષ ( લેખક, ૧૯૭૮ ) સ્પર્શ ( કુમકુમ, ૧૯૭૮ )
દેસાઈ, હેમન્ત નાથુવટી, રાજેન્દ્ર નાન્દી, તપસ્વી પટેલ, ચી. ના. પટેલ, ભોળાભાઈ	કવિતાની સમજ ( યુ. મં. જો. ૧૯૭૪ ) સ સ્કૃત કાવ્યસાહિત્યમાં રીતિવિચાર ( લેખક, ૧૯૭૪ ) ભારતીય સાહિત્યવિચાર 'અમિકમ ( ગૂર્જર, ૧૯૭૫ ) અધુના ( વોરા, ૧૯૭૩ ) કાલપુરુષ ( આર. આર શેઠ; ૧૯૭૦ ) પૂર્વાપર ( અસોક, ૧૯૭૬ ) ભારતીય ટૂંકી વાર્તા ( યુ. મં. બોર્ડ; ૧૯૭૩ )
પટેલ, પ્રમોદકુમાર	વિભાવના ( અસોક, ૧૯૭૭ ) શબ્દલોક ( લેખક, ૧૯૭૮ )
પટેલ, મોહનભાઈ પરીખ, ધીરુ પરીખ, રસિકલાલ પાઠક, જયંત	ધૃતિ ( અભિનવ, ૧૯૭૫ ) અત્રત્ય તત્રત્ય ( કુમકુમ, ૧૯૭૮ ) સરસ્વતીચન્દ્રનો મહિમા ( યુ. વિ. સ. ) કાવ્યલોક ( સુરેશ પુસ્ત; ૧૯૭૩ ) ભાવચિત્રી ( વોરા, ૧૯૭૪ )
પાઠક, હીરા પંડ્યા, ઉપેન્દ્ર ખૂર, હસિત	વિદ્યુતિ ( ગૂર્જર, ૧૯૭૪ ) અવળોધ ( લેખક, ૧૯૭૬ ) તદ્ભવ ( બાલગોવિંદ, ૧૯૭૬ )

બેઝાઈ, મુંદરજી	આમોદ (આર. આર. શેઠ; ૧૯૭૮)
બ્રહ્મભટ્ટ, અનિરુદ્ધ	અનીક્ષા (અશોક; ૧૯૭૧)
	ભારતીય સાહિત્યમાં શુભ અને રીતિની વિચારણા (યુ. ઝ. નિ; ૧૯૭૪)
ભગત, તિરંગન	આધુનિક કવિતા ( વોરા, ૧૯૭૨ )
	ચંત્રવિજ્ઞાન અને મંત્ર કવિતા ( વોરા, ૧૯૭૫)
ભટ્ટ, ચંદ્રશંકર	ભિન્નિકવિતા (નિર્મિતિ, ૧૯૭૮)
ભટ્ટ, સન્તપ્રસાદ	શેઠસપિયર, ( યુ. યુ. ૧૯૭૦ )
ભાયાણી, હરિવલ્લભ	કાવ્યનું સંવેદન (આર. આર. શેઠ; ૧૯૭૬)
મહેતા, ચન્દ્રકાન્ત	કથાવિશેષ (અશોક, ૧૯૭૦)
મહેતા, દિગ્વીષ	પરિધિ (આર. આર. શેઠ; ૧૯૭૬)
મહેતા, દીપક	કથાવલોકન (નવભારત, ૧૯૭૮)
મોદી, ચિત્રુ	મારા સમકાલીન કવિઓ (સોનલ, ૧૯૭૩)
યશશ્વંર, સિતાંશુ	સીમાકન અને સીમાલંઘન ( આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૭ )
રાવળ, અનંતરાય	ઉન્મીલન (વોરા, ૧૯૭૪)
	ઉપચય (અભિનવ, ૧૯૭૧)
	તારતમ્ય (ગૂર્જર, ૧૯૭૧)
રાવળ, નલિન	અનુભાવ (વોરા; ૧૯૭૫)
	પાશ્ચાત્ય કવિતા (યુ. ઝ. બોર્ડ;)
વ્યાસ, ભાનુપ્રસાદ	કવિતા સૂર્યનો અંકુર (નીરજ, ૧૯૭૫)
શર્મા, રાધેશ્યામ	વાચના (રૂપાલી, ૧૯૭૨)
	સાંપ્રત (આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૮)
શાહ, સુમન	ચંદ્રકાન્ત પક્ષીથી ફેરો (પ્રજ્ઞેશ, ૧૯૭૩)
	નવ્ય વિવેચન પૃષ્ઠી (લાકુષ્મણ, ૧૯૭૭)
	સુરેશ જોષીથી સુરેશ જોષી (કુમકુમ, ૧૯૭૮)
શેઠ, ચન્દ્રકાન્ત	અર્થાન્તર (આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૮)
	કાવ્યપ્રત્યક્ષ (આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૬)
સુંદરમ	સાહિત્યચિંતન (વોરા, ૧૯૭૮)

## “કાવ્યની પરિભાષા”માં યશવંત ત્રિવેદીની સિદ્ધિઓ

રમેશ બોઝા

ડૉ. યશવંત ત્રિવેદીનો વિવેચનગ્રંથ “કાવ્યની પરિભાષા” ગુજરાતી વિવેચનસાહિત્યના ક્ષેત્રે એક સીમાચિહ્ન રૂપ ધટના અણુવી ભેઈએ. સ્મરણ છે તે પ્રમાણે તો આ પુસ્તક પ્રથમ ગ્રંથરૂપે પ્રકાશિત થવા પછી એ ગ્રંથને જ મુંબઈ યુનિવર્સિટીની પીએચ. ડી. ની ડિગ્રી માટે રજૂ કરવામાં આવેલો. આ એક અસાધારણ અપવાદ જેવી જાણત હતી અને “કાવ્યની પરિભાષા” જેવા અસાધારણ પ્રકારના અભ્યાસગ્રંથની જાણતમાં આવે અપવાદ કરવામાં થયું ઔચિત્ય ભેઈ શકાશે. ડૉ. રમેશ ભટ્ટની જેવા વિદ્વાનના માર્ગદર્શન નીચે તૈયાર કરાયેલો આ શોધપ્રબંધ એક શોધપ્રબંધ ક્ષેત્રે પણ નવાં પરિભાષો સિદ્ધ કરે છે અને વિવેચન-સંશોધનની નવી દિશાઓ ચીંધે છે એમ સ્વીકારવું રહ્યું.

ગુજરાતી વિવેચનમાં હજી જે કેટલાક સંપ્રત્યયો પર ઝાઝું કામ થયું નથી તે સંપ્રત્યયો સ્પષ્ટ કરવાની લેખકે હામ ભીડી છે અને એમ કરવામાં એમણે અસાધારણ પરિશ્રમ કર્યો છે એમ જણાય છે. આવા મહત્વપૂર્ણ વિવેચન-સંશોધન ગ્રંથનો થોડોક અભ્યાસ કરવાનું પ્રાપ્ત થતાં જે કેટલાક તારણો નીકળ્યાં છે તે પ્રસ્તુત ચર્ચામાં રજૂ કરવા ધાર્યાં છે.

પ્રથમ એમણે સંદિગ્ધતા (ambiguity)ની વિભાવના અંગે અભ્યાસ ચર્ચા કરી છે. એ તો જાણીતું છે કે વિલિયમ એમ્પસનનો Seven types of ambiguity નામનો આ વિષય પર એક મહત્વનો અભ્યાસગ્રંથ અંગ્રેજીમાં ઉપલબ્ધ છે જ. ડૉ. ત્રિવેદીએ પોતાના પુસ્તકના “સંદિગ્ધતા”

નામના પ્રથમ પ્રકરણમાં આ પુસ્તકની તમામ વિચારણાને મૂળ લેખકને વફાદારે રહીને લગભગ શબ્દશઃ ભાષાંતરરૂપે ગુજરાતીના વિવેચનાના અભ્યાસીઓને ઉપલબ્ધ કરાવી આપી છે. એમ્પસનના અંધના પૃ. ૨૧થી પૃ. ૭૯ સુધીમાં તેમજ પૃ. ૧૨૭થી પૃ. ૨૭૧ સુધીમાં જે ચર્ચા એવા મળે છે તેનો ડૉ. ત્રિવેદીએ વચ્ચે વચ્ચેથી કેટલાક ખંડો તારવી લઈને શબ્દશઃ અનુવાદ રજૂ કર્યો છે. એટલું જ નહિ, એમણે એમ્પસનની આટલી વિસ્તૃત વિચારણાને અનુવાદમાં પૃ. ૩૩થી પૃ. ૪૮ જેટલા નાના ખંડમાં સમાવવાનો પુરુષાર્થ કર્યો છે. વચ્ચે વચ્ચે “આ બધા કિસ્સાઓમાં સંદિગ્ધતા રહેલી છે” (પૃ. ૩૪) તેમ જ “અસંબદ્ધ વિધાનથી પણ આ પ્રકારની સંદિગ્ધતા જન્મે છે” (પૃ. ૪૫) જેવાં વાક્યોમાં તેમજ આ બધાં પૃષ્ઠો પર આવતી પાદટીપોની નોંધોમાં તેઓ સંભવતઃ પોતાનું મૌલિક પ્રદાન ઉમેરતા જણાય છે. લાઘવસિદ્ધિ અર્થે એમણે નીરક્ષીર વિવેકબુદ્ધિને ઉપયોગ કરીને એમ્પસને આપેલાં ઉદાહરણો કે ઉદાહરણોને પોતાની વિવેચનામાંથી ટાળ્યાં છે એ પણ નોંધવું રહ્યું.

અલબત્ત, આ ભાષાંતરીય વિવેચનામાં એમને ગુજરાતી ભાષાની અભિવ્યક્તિની મર્યાદાઓ સામે સતત ખૂંચવું પડ્યું છે એની આપણે સહાનુભૂતિપૂર્વક નોંધ લેવી જોઈએ. ‘dubefity’ (એવડાપણું) ‘mechanations’ (બાબતો), ‘Social tone’ (અર્થગત સૂર), ‘purpose’ (જરૂર), ‘evasive mode of statement’ (ટાળવાની મેનેદશા mode=mood?) વગેરેનું ભાષાંતર કેટલું વિકટ છે તે સુઘ વાચકો જોઈ શકશે. અંગ્રેજીમાં preparatory ‘it’ અને ‘there’ જેવા શબ્દોને અનુવાદમાં આપણે સામાન્ય રીતે છોડી દેતા હોઈએ છીએ, પરંતુ ડૉ. ત્રિવેદીએ એ શબ્દોની પણ ઉપેક્ષા કરી નથી. એવું એકાદ ઉદાહરણ બસ થશે. ‘if an ambiguity is to be unitary, there must be forces holding its elements together’ (Empson પૃ. ૨૭૧-) એ વાક્યનો એમનો અનુવાદ જુઓ : “જો સંદિગ્ધતા એકકન્દ્રિ હોય તો તેના વિવિધ ઘટકોને એમાં રાખનાર પરિણામો ત્યાં હોવાં જોઈએ : (કા. પ. પૃ. ૪૮) અહીં પુસ્તકમાંથી ઉતારાઓ આપવાનું શક્ય નથી, કારણ કે એમ કરવા જતાં મૂળ અંગ્રેજી લખાણો થકી જ એક પુસ્તક લેવાય એટલી સામગ્રી ઉતારવી પડે. ત્રિશાસ્ટ્રોને આ ચર્ચામાં નિર્દેશિલા અંથોના તે તે ખંડો જોઈ જવા વિનંતી. અહીં તો એટલું જ કહીશું કે શ્રી યશવંત ત્રિવેદીને આ મૂળ

મંથો એટલા તો આત્મસાત થઈ ગયા છે કે એ મંથોના વિવિધ ખંડોના અનુવાદો આપતી વખતે પણ તેઓ એ અનુવાદો છે એ ભૂલી ગય છે એટલે એ એમને ચોતાના જ સ્વતંત્ર અભિપ્રાયો બેવા લાગે છે એ બાબતમાં સંદિગ્ધતાને કશો અવકાશ નથી. ( જિજ્ઞાસુઓની બાજુ માટે અહીં નોંધવું જોઈએ કે અહીં આપેલા પૃષ્ઠસંદર્ભો ૧૯૩૦ માં થતા એન્ડ વિન્ડસ પ્રસિદ્ધ કરેલા પુસ્તકની Pelican Paperbackની ૧૯૭૭માં બહાર પડેલ આવૃત્તિના આધારે દર્શાવ્યા છે, એટલે શ્રી ત્રિવેદીએ. જ્યાં ક્યાંય મૂળ લેખકનો ઉલ્લેખ કરવાનો વિવેક કર્યો છે ત્યાં આપેલી પૃષ્ઠ સંખ્યાથી જુદા પડશે જ. )

અગ્રેજી કે ખીજી કોઈ પણ ભાષામાંથી અનુવાદ કરવો, એ ય કંઈ જોડું તેડું કામ નથી. એટલે શ્રી યશવંત ત્રિવેદીએ અનેક મંથોમાંથી અનેક પરિચ્છેદોના સળંગ અને ચૈત્ત્ય ભાષાંતરો કરીને મહદંશે તૈયાર કરેલા આ ફળદાર મંથ માટે તેઓ ખરેખર અભિનન્દનને પાત્ર છે, જુઓ પ્રકરણ-૩ “ કલ્પનતંત્ર-અલંકારો-કલ્પનવાદ-ચક્રાવૃત્તિવાદ ”. અહીં અને અન્ય પણ શ્રી ત્રિવેદીને Princeton Universityએ પ્રસિદ્ધ કરેલ Encyclopaedia of Poetry and Poetics ધણી ખપ લાગી છે. પૃ. ૧૫૮ના અંતિમ વક્રવધી શરૂ કરીને એમણે જે સાતત્યપૂર્ણ અનુવાદકાર્ય આરંભ્યું છે તે પૃ. ૧૭૬ સુધી ઉપર નિર્દેશિતા પુસ્તકનાં પૃ. ૩૬૩થી પૃ. ૩૭૦ સુધીમાં આવતા Imagism પરના લેખની લગભગ સમાંતર ચાલ્યા કરે છે. વળી અહીં એમણે પ્રકરણ પહેલામાં બનાવેલી તેથીયે વધુ વફાદારીપૂર્વક અનુવાદનું સાતત્ય ન જોખમાય એ હેતુથી, ઉદરણો અને ઉદાહરણોને પણ અપનાવી લીધાં છે. દૂંઠમા Imagism પરની શ્રી ત્રિવેદીની મોટા ભાગની ચર્ચા ખરાબર ઉપર નિર્દેશિતા પુસ્તકના પૃ. ૩૬૩થી પૃ. ૩૭૦ સુધી આપેલા મોટા ભાગના પરિચ્છેદોનો વફાદાર અનુવાદ જ છે. ઇતિ સિદ્ધમ્. એ જ રીતે Myth પરનું પ્રકરણ જુઓ. ઉપર જણાવેલ અગ્રેજી સંદર્ભમંથનાં પૃ. ૫૩૮થી ૫૪૦ નો ચૈત્ત્ય અનુવાદ પૃ. ૩૨૩થી આગળ જોવા ચળશે. પૃ. ૩૫૫-૫૬ પરની ચર્ચાનાં મૂળ Cassirerના લેખ Validity and Form of Mythical Thought એ લેખમાં મળશે ( જુઓ The Modern Tradition પૃ. ૬૩૬-૪૦ વ.) એ જ પ્રકરણમાં પૃ. ૩૬૩થી શરૂ થતા “પુરાણકલ્પન અને કલ્પનેત્ય સાહિત્ય” (fiction) એ વિભાગને તપાસવાં

જાણી શે કે આખો વિભાગ Michael Zaraffa કૃત Fictions: The Novel and Social Reality' પેન્ઝિન પેપરબેક્સ ૧૯૭૬ના પ્રકરણ ત્રીજાના પહેલા બે વિભાગો (પૃ. ૭૭થી પૃ. ૮૦)નો સ્વર્ગ શબ્દશઃ અનુવાદ છે. વધુમાં Zaraffa કૃત એ જ પુસ્તકના પૃ. ૪૮થી પૃ. ૫૩ પર આપેલા Form as product or form as producer? એ વિષયની ચર્ચાને પણ ડૉ. ત્રિવેદીએ પોતાનાં અંશમાં (પૃ. ૪૬૩થી પૃ. ૪૬૮) શબ્દશઃ અનુવાદ રૂપે ઉપલબ્ધ કરી આપી છે, જો કે પૃ. ૪૬૩ પર એ “માઈકેલ ઝેરાફાએ આ પ્રશ્નની ઊંડી તપાસ કરી છે” એમ કહીને આપણી જિજ્ઞાસા સંકેતી પણ આપે છે. પ્રકરણ ૨ માં “તરંગ અને કલ્પના” વિષયક વિચારણા પૃ. ૬૧થી આગળ Critical Idiom શ્રેણીના પુસ્તક Fancy and Imagination(લે.આર.એલ.પ્રેટ)ના પુસ્તકના પૃ. ૧૦થી શરૂ થતી જોઈ શકાશે. સુઝાન લેંગરના Philosophy in a New Keyનાં પૃ. ૨૦૧-૨૦૩નો ઉલ્લેખ લેખકે કર્યો છે. તે ત્રણે પાનાં પરની ચર્ચાનો અનુવાદ કા.પ.ના પૃ. ૩૬૬થી આગળ ૩૬૮ સુધી મેળશે. એ જ પુસ્તકના પૃ. ૧૦૦થી ૧૦૨ની ચર્ચાનો સારાનુવાદ ૨૬૮થી ૨૭૦ પર જોઈ જવો. અહીં પણ ‘apotheosis of myth’ એટલે ‘પુરાકથાતુ’ વિરોધી’ જેવું ભાષાંતર કરવામાં કદાચ ગુજરાતી ભાષાની મર્યાદા જ લેખકને નડી હશે એમ લાગે છે. જિજ્ઞાસુઓ વધુ પરિશ્રમ કરશે તો ખીજી વિભાવનાઓની ચર્ચાની મંજોત્રી પણ એમણે ઉલ્લેખેલા અનેક અંશોમાંથી અવશ્ય શોધી શકશે એવી અદ્ધા રાખી શકાય.

હજી એક ઉદાહરણ લઈએ. છેલ્લા પ્રકરણ “આકાર અને અનર્ગત” માંથી થોડાક નમૂના અહીં પૃ. ૪૮૦ પર એમણે Mark Schorerનો સ્વીકાર કરીને એમના લેખ Technique as Discoveryનો નિર્દેશ કર્યો છે. એ લેખના Part-Iના પરિચ્છેદ નં. ૧, ૨, ૩, ૪, માંના મોટા ભાગના લખાણને એમણે પોતાના પુસ્તકનાં પૃ. ૪૮૦-૮૧ પરના અનુવાદમાં આવરી લીધું છે, Part IIIના પેરા ૧ અને ૩ની ચર્ચા પૃ. ૪૮૨ પર અને Part IVના પરિચ્છેદ ૧૧થી તે-૧૫, એટલે કે લેખના અંત સુધીના મુખ્ય મુખ્ય અંશોનો અનુવાદ પૃ. ૪૮૪-૮૫ પર સમાવી લીધો છે. અલખત, શ્રી યશવંત ત્રિવેદીને અન્યાય ન થાય એ ખાતર નોંધવું જોઈએ કે એમણે Foot Note નં. ૭, ૮, ૯, માં શોરરના ઉક્ત લેખનો સંદર્ભ થોડીક અગ્રેજી પંક્તિઓના ઉતારા પરત્વે ટાંક્યો છે. વળી જુદા જુદા પાંચેક પરિચ્છેદોમાં એમણે Schorerનો નામોલ્લેખ કરીને નવતા-



પૂર્વક એવી જાણ પણ ઉપસાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે કે જ્યારે એ લેખકની ચર્ચાના પોતાની રીતે નિષ્કર્ષ આપીને લેખક પોતે પોતાનાં સ્વતંત્ર મતવ્યો રજૂ કરતા હોય.

શ્રી વશન્ત ત્રિવેદીની સંશોધનપદ્ધતિ અત્યંત નિખાલસ અને પારદર્શક છે. એ જે સંદર્ભો ટાંકે છે તેને ત્રણે કે લેખો જોઈ જાઓ. એટલે એમણે ક્યાં ક્યાંથી કેટલો મોટા ભાષાંતરીય પુરુષાર્થ આ સંશોધન પ્રબંધમાં કર્યો છે તે તરત જણાઈ આવે. એ દૃષ્ટિએ *Encyclopedia of Poetry and Poetics, The Modern Tradition, Myth* પરના એમણે સૂચવેલાં કેટલાંક પુસ્તકો તેમ જ રેને વેલેક, સુઝન સેગર, નોર્વોલ્ટની, સી. ડે સિવીસ જેવાનાં અન્ય લેખકોનાં પુસ્તકો પણ જિજ્ઞાસુએ જોઈ જવા જોઈએ જેથી આ હજાર વિવેચનપ્રયત્નની તકમાંથી મૌલિકતાનું નવનીત નોખું તારવી શકાય.

આગળ ઉપર કહેવાયું તેમ કોઈ પણ ભાષામાંથી અનુવાદ કરવા એ જેવું તેવું કામ નથી. હિન્દી ભાષા પણ આ નિયમમાં અપવાદ નથી. શ્રી ત્રિવેદીએ યાનરંજન અને કમલાપ્રસાદ શર્માદિત “માહર્સવાદી સૌંદર્યશાસ્ત્ર” નામના પુસ્તકમાંથી શ્રી રાજકુમાર સૈનીના “પ્રતિબંધવતા” વિષયક લેખનાં પૃ. ૧૫૪થી ૧૬૦નો અનુવાદ લેખકના સ્વીકાર સહિત પૃ. ૪૨૮થી પૃ. ૪૩૬ પર આપ્યો છે. એમાં પણ અનુવાદ પરવે ગુજરાતી ભાષાની મર્યાદાઓ લેખકની અસાધારણ અનુવાદકતા છતાં કેવી રીતે - સ્પષ્ટ થાય છે તે જોવા જેવું છે. નમૂના :

૧. મૂલ્યધર્મિતા અને રચનાશીલતાની વચ્ચે આ જોડા સંબંધની અભિવ્યક્તિની કલાની અભિવ્યક્તિ છે.” ( પૃ. ૪૩૦ )
૨. કળીર અને, તુલસી પોતાના સુગંધી દેશકાળ સંબંધ મૂલ્યધર્મિતા અને રચનાશીલતાની વચ્ચેના સંબંધને પોતપોતાની રીતે નિર્વાહ કરે છે. ( પૃ. ૪૩૧ )
૩. તેઓ (તુલસી અને કળીર) મહાન એટલા માટે છે, એટલા માટે નહિ કે હિત જોવાના ચિત્કાર છે. પ્રાચીન નિર્ધિત સ્વાર્થ તેમની મહાનતાનું મૂળ કારણ ન જતાવીને તેમના જોવાની (તેમની અસક્તિની) આરતી ઉતારે છે (અહીં હિન્દી “સ્તુતિ”નું આરતી થવું હશે ?) અને પોતાના ધ્રુવને સીધા કરે છે ( પૃ. ૪૩૧ ) ( મૂળ હિન્દી “અપના ઉલ્લુ સીધા કરતે દે ” એ હોવાનું અનુમાન કરી શકાય )
૪. એવું લાગે છે કે માને તેને

ત્રણ કાન છે. (પૃ. ૪૩૨) ૫. વાસ્તવિકતાનો સાક્ષાત્કાર કરવાને બદલે તેનાથી આંખો ફેરવી લેવા જેવું છે. (પૃ. ૪૩૩) ૬. બહાર છે કે (બહાર હૈ કિ) અહીં તે મૂડીવાદી ભ્રમના શિકાર થઈ બળ છે (પૃ. ૪૩૪) ૭. અને વૈજ્ઞાનિક યથાર્થવાદ.... આંતર સંબંધો અને આંતર વિરોધો પર દષ્ટિ-અંદાજ (નજર અંદાજ ?) કરતા કલાતા ઉત્કર્ષનો પણ કોઈ આદર્શ રજૂ નથી કરી શકતો (પૃ. ૪૩૫) વગેરે. ગુજરાતી ભાષાની અલિપ્યકિતક્ષમતા આવા અનુવાદો દ્વારા જ પુષ્ટ થશે એમ જોઈ શકાય છે.

આપણે જોઈ ગયા કે મુખ્યત્વે શ્રી ત્રિવેદી પોતાના અનુવાદ કાર્યમાં મૂળને બને તેટલા વફાદાર રહેવા પ્રયત્નશીલ હોય છે અને બને ત્યાં સુધી મૂળમાંથી કશું છોડી ન દેવું પડે તેની પણ કાળજી લેતા હોય છે. પણ ૬૦૦ પાનાના ગ્રંથ લખવામાં એમણે-એસાધારણ લાઘવ પણ સિદ્ધ કરવું જ પડ્યું હશે એ સમજી શકાય એવી વાત છે. શ્લોકાર્થેન પ્રવક્ત્વામિ યદુવત્ પ્રવક્તૃવિમ્નઃ એ સૂત્રને જરા જુદી રીતે મૂકીએ તો શ્રી ત્રિવેદીનો ખ્વનિ/એવો નીકળે કે જે કડબાંધી ગ્રંથોમાં કહેવાયું છે તે હું આ એક જ ગ્રંથમાં કહીશ. આમ કરવામાં ઘણે ઠેકાણેથી ઘણું બહું જતું કરવું પડે એમ બને, એમને જ્યાં આમ કરવું પડ્યું હોય ત્યાં ગુજરાતી ભાષા એમના આ લિપ્ય અનુવાદ પુરુષાર્થ પરત્વે એમના કલામાં નથી રહી એટલે આવી મુશ્કેલીઓ નડી હોય ત્યાં ત્યાં શ્રી ત્રિવેદી પોતાના અનુવાદો ફરી જોઈ બળ એવી વિનંતી કરીએ જેથી પુસ્તકની ખીજ-આવૃત્તિ વખતે એ મુશ્કેલીઓ નિવારી શકાય. ભાષાની આગ્રહાઈનાં થોડાંક ઉદાહરણો નોંધી બતાવવાં ઉચિત ગણાશે. Myth પરનું પ્રકરણ નમૂના રૂપે લઈએ:

૧. ઘણી વાર એની નોંધ લેવાઈ છે કે (પૃ. ૩૫૦) It has often been observed that... ૨. ચિહ્નરૂપ શરતોની એકરૂપતા પૌરાણિક પરિકરણનેાના માત્ર તોડીને તેને માર્ગદર્શન આપવા માટે હતી (પૃ. ૩૫૧) આ વાક્યનો શો અર્થ કરીશું ? અથવા (૩) જ્યારે કોઈ પણ શબ્દ, પ્રથમ વાર રૂપકાત્મક રીતે જે વપરાયો હતો તે, એના મૂળ અર્થથી તે એના રૂપકાત્મક અર્થ સુધી દોરી જનાર પગથિયાંઓના સ્પષ્ટ ખવાલ વગર હવે જો વપરાય તો તેમાં પુરાકથાચાચ્છન્ન લયસ્થાન રહેલું છે. (પૃ. ૩૫૧) (૪) જે સર્વસામાન્ય રીતે પુરાકથાચાચ્છન્ન કહેવાય ■ એ ખીજું કંઈ નથી પરંતુ એક ખૂબ જ સામાન્ય ગાળાનો ભાગ જેમાંથી ભાષાએ એક યા ખીજ સમયે

પસાર થયું જ પડે છે. (પૃ. ૩૫૧-૫૨). આગળ રૂપકને સમજાવતાં લેખક પોતાની અસાધારણ અનુવાદસૈવીમાં કહે છે (૫) બે તર્કો જેની વચ્ચે એ વપરાશમાં છે, એ કાયમી અને સ્વતંત્ર અર્થો છે અને એમની વચ્ચે, આપેલ આરંભબિંદુ (terminus ■ quo અને લક્ષ્ય બિંદુ terminus ■ as quom) પ્રમાણે, વિચાર-વ્યાપાર સ્થાન લે છે (પૃ. ૩૫૨) (૧) બોલાતી ભાષાના શબ્દોમાં અને પ્રાકૃત પુરાણાત્મક અલંકરણોમાં સરેખી જ આંતરિક પ્રક્રિયાનો ઉપયોગ થાય છે. આ બંને કોઈ આંતરિક તાણુનો નિશ્ચય છે. શાપેક્ષ આવેશો અને ચોક્કસ નિરપેક્ષ આકારો અને આકૃતિઓનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. પૃ. ૩૫૩ બોલાતી કે લખાતી ગુજરાતી ભાષામાં ઉપરના વાક્યોમાં વપરાયેલા શબ્દો-શબ્દસમૂહોનો શું અર્થ કરી શકાય ? (૭) આ ઉદ્ભવ ખરાબર સાચે મગતો આવે છે. તેવી જ રીતે ભાષાકીય અને પુરાણ કલ્પનાત્મક રૂપકોનું મહત્ત્વ ક્રમાનુસાર તેઓ પોતે પ્રકટ કરશે કે જ્યાં એમનામાં રહેલી આધ્યાત્મિક શક્તિ યોગ્ય રીતે સમજી શકાય. (પૃ. ૩૫૩) (૮) તાર્કિક વિભાવના એક વૈયક્તિક સ્તરથી આરંભાય છે. પછી આપણે તેને વિસ્તારીને વધુમાં વધુ સંબંધિત પરિમાણમાં વિસ્તારી દઈએ છીએ. પૃ. ૩૫૪ (૯) પરંતુ બે રૂપક એના સામાન્ય અર્થમાં બોલીના અમુક ચોક્કસ વિકાસ ન હોય અને એની ગણના માત્ર બોલીની પૂર્વ શરત તરીકે જ કરવાની હોય, તો એના કાર્યને સમજવાનો કોઈ પણ પ્રયત્ન આપણને ફરી એક વાર શાબ્દિક ગર્ભાધાનના મૂળ સ્વરૂપ સુધી પાછળ દોરી જાય છે. આ ગર્ભાધાન છેવટે એકાગ્રતાની ઈન્દ્રિયાનુભવના સારાશની પ્રક્રિયામાંથી થાય છે. જે મૂળતઃ દરેક વૈયક્તિક શાબ્દિક વિચારનો પ્રારંભ કરે છે. (પૃ. ૩૫૬) (૧૦) સ્વરૂપ માટે અર્થ ઇતિહાસના એક તત્ક્ષણીય સંચય જેવો બની રહે છે, એક પાણેલી સમૃદ્ધિ બની જાય છે. (પૃ. ૪૬૧) આખા પ્રંથમાં ઠેર ઠેર આવા નમુના રૂપ અનુવાદો સુલ્ભ વાચકોને જડશે. પણ જે અનુવાદ નથી તેવું આ એક મૌલિક વિધાન પણ જુઓ; (૧૧) સુરેશ ભોષીના “જિન્નપત્ર”ના પ્રયોગથી-ઘટનાક્રાસને લીધે કે દેખીતા વિષયવસ્તુના અભાવમાં રચાયેલી પ્રયોગશીલ રચનાને લીધે આપણે ત્યાં પણ વિવેચના થોડી ચોક્કસ હતી એમ-“જિન્નપત્ર” પણ તેના સજ્જકની ટકનિકને લીધે વિષયને નિહિત કરીને વિસ્મય અને વેદનાનો આલોક રચી બેઠી હતી તે કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર જણાય. (પૃ. ૪૮૪) અને આ વાક્ય અનુવાદ નહિ પણ લેખકનું મૌલિક વિધાન છે એ કહેવાની પણ

ભાગ્યે જ જરૂર જણાય, આ પ્રકારનો વિદ્વાતપૂર્ણ ગ્રંથ “કાવ્યની પરિભાષા” જેમાં ઠેર ઠેર લેખકે અનેક ગ્રંથોનો સાર અનુવાદ રૂપે આપવાનો પરિશ્રમ કર્યો હોય તે આપણા વિવેચન સાહિત્યનું મોટું સુષણ્ણ છે. ગ્રામાંથી આપણી સંશોધન પદ્ધતિઓને ય નવી દિશાઓ સાંપડી રહેશે. સંશોધન પદ્ધતિની વાત કરીએ છીએ ત્યારે ખીણ એક વાતની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. શ્રી ત્રિવેદી જેવા વિદ્વાનો માત્ર Cassirer જેવા મૂળ લેખકોનાં લખાણો જ વાંચીને સંતોષ નથી પામતા પણ તે નિમિત્તે તેઓ Wimsatt and Brooks જેવાનાં Literary Criticism : A Short History’ જેવાં ગ્રંથો પણ જોઈ જાય છે. એટલું જ નહિ પરંતુ Cassirer જેવાં મૂળ લેખકોનાં અવતરણો Wimsatt and Brooks જેવાના પુસ્તકમાંથી પણ ટાંકે છે (જુઓ “કા. પ. પૃ. ૩૨૨ FN 2) આ બાબતનું અન્યથા પણ સમર્થન સાંપડે છે. પૃ. ૩૮૪ પર આપેલી સંદર્ભસૂચિમાં Cassirer ના ‘The Validity and Form of Mythical Thought’ પછી આપેલી પૃષ્ઠ સંખ્યા તે The Modern Tradition ની પૃષ્ઠ સંખ્યા સમજવાની છે, પૃષ્ઠ ૧૦૦ પર આપેલી FN ૩ માં Wimsatt and Brooks પૃષ્ઠ ૧૮નો સંદર્ભ છે તે પ્રકરણ ૧૮નો મુદ્દાલેખ હોવાનું સંલલિત છે પૃ. ૮૬ પરની કુટનોટમાં English and American Surrealist poetry ના પૃ. ૩૧નું ઉદ્ધરણ ટાંક્યું છે. ત્યાં જિજ્ઞાસુએ પુસ્તકનાં પાનાં ૨૯-૩૦ પણ જોવાં જોઈ “કુમેલિતા” વિષયક ચર્ચામાં લેખકે અનુવાદ માટે ડેટલો અમ લેવા છતાં એ પૃષ્ઠોનો ઉલ્લેખ નમ્રતાપૂર્વક ટાંક્યો છે તે બહુ શકાશે. પૃ. ૧૦૭ પર F.N.5 ની નોંધ “ઇમેજનેશન એન્ડ ફેસી” એટલે શું તેની દ્વિધામાં ન પડતાં Critical Idiom માંની એ નામની ચોપડીના પૃ. ૧૦ થી પૃ. ૫૫ સુધીના મુખ્ય અંશોનું અનુવાદકાર્ય પૂરું એવું સમજવું.

‘મૌલિકતા અને Plagiarism “કાવ્યની પરિભાષા”ના સંદર્ભમાં’ એ વિષયે કોઈને શોધપ્રબંધ તૈયાર કરવાનું મન થાય એમ પણ બને. અહીં અંતમાં એટલું નોંધીએ કે શ્રી યશવંત ત્રિવેદી આ ગ્રંથ લખતી વખતે શું એવું ગૃહીત લઈને ચાલ્યા હશે કે : ગુજરાતી સાહિત્ય વાંચનારાઓમાંથી ભાગ્યે જ કોઈ મૂળ ગ્રંથો વાંચતું હશે ? જેમનામાં એટલું અંગ્રેજી સમજવાનું ગજું હોય તે ભાગ્યે જ તદ્દવિષયક ગુજરાતી ગ્રંથોની ગરજ સેવતા હશે ? અને ખીણેચ. ડી.ના માર્ગદર્શક કે પરીક્ષક મહાનિબંધમાં ટાંકેલા બધા સંદર્ભગ્રંથો સાથે એ નિબંધનું લખાણ થોડા જ સરખાવવાનાં

છે : કારણ એમ કરવું વ્યવહારમાં શક્ય નથી હોતું. જો કે સમગ્ર ગ્રંથનું ઝીણવટભર્યું વાંચન કરનારને એની ભાષામાં રહેલી પાર વગરની સંદિગ્ધતા, કિલ્લિતા, અસંબદ્ધતા વગેરે ગુણો તરત નજરે ચડે જ, એમની ધિસિસ જાળતમા કદાચ એવું ઝીણવટભર્યું વાંચન કોઈએ કર્યું હોય એમ નથી લાગતું એ નક્કી અને એટલે જ એમના આ ભાષાંતર પુરુષાર્થની ખાસ નોંધ લેવાઈ હોય એવું લાગતું નથી. પણ આ નિરવધિકાળમાં અને વિપુલ પૃથ્વી પર રહેતા મારા જેવા કોઈક સમાનધર્મીનું ધ્યાન જરાક પણ આ પરિશ્રમ તરફ ગ્રંથુ છે એટલે એમનો આ અનુવાદ પરિશ્રમ સાર્થક થયો હોવાનો સંતોષ એઓ લઈ શકશે. ગમે તે હોય, શ્રી યશવન્ત ત્રિવેદીએ જઘ્યાળધ અનુવાદો ને જઘ્યાળધ અવતરણો તથા ચોડાક સ્વતંત્ર પરિ-  
ચ્છેદો સાથે સીધી લઈને રચેલા આ ગ્રંથ દ્વારા એક ડિગ્રી મેળવવામાં, ગુજરાતીના મોટા ગળના વિવેચક તરિક્કીની કૃતિ સંપાદન કરવામાં, આજો-  
તરા માહકો નોંધીને જઘ્યાળધ નકલો વેચી લેવામાં-એમ ઘણી ઘણી રીતે “પોતાના છુવડ સીધા કરી લીધા છે.” એ વાતનો ઇનકાર થઈ શકે એમ નથી.

## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakthi, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of Lord Shiva in different parts

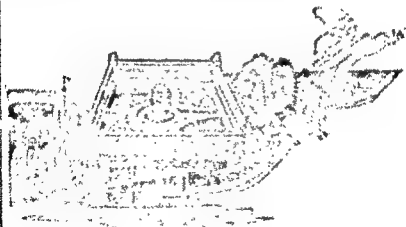
of India at times where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

हृन्मन्त्रिणो विमलेन शिवेन  
विमलपुत्रेण विमलपुत्रेण विमलपुत्रेण

"The Almighty Lord of the Universe" favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



**MAFATLAL GROUP**



# હસ્તિ પાર્થપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્મલ  
પોલિઓલેફિન્સ  
લિમિટેડ  
નવીમન પોર્ટ-૧, મુમ્બઈ ૪૦૦ ૦૧૧  
© પશ્ચિમ બેંગાળ રાજ્ય એ. એ. એ. રિજર્વેડેડ

CHAITRA-PIL 115 G

શ્રી ગ્રીમનસાલ મંગળદાસ  
અંધાન્ય  
અનુભવી સાહિત્ય પત્રિકા

## અનુક્રમ

- |   |                         |     |            |
|---|-------------------------|-----|------------|
| ૧ | ત્રણ જાપાની કવિતાઓ      | અનુ | સુરેશ જોષી |
| ૨ | ઉસ્તા હામકાનુ વિવેચન    |     | શિરીષ પ આઠ |
| ૩ | 'કાવ્યની પરિભાષા'માં    |     |            |
|   | વશવત ત્રિવેદીની સિદ્ધિઓ |     | રમેશ ચોજા  |

પ્રાસિક મુદ્રક-ચેકારાક હવા જોષી પત્ર નૂતન સોસાયટી દલ્લેખજી  
મુનશ્વરભાઈ નવાદી પ્રિન્ટર્સ, અમ્બુકી કુઈ ગામી ઓર્થલ મિલ



એતદ્ - ૪૦

અંદરથી મોટું મોટું મોટું વન મોટું વન વન થતું હોય હેઈ  
એક બેકાબૂ રહસ્યની લંગાર ફગોળાતી હોય હેઈ હેઈ હેઈ હેઈ  
ઈ ઈ ઈ ઇ ઇ ઇ

નેધું બનવારીલાલ  
હવે કઈ રીતે તને સમજાવું કે આ સ્પેસમાં  
તો રાજ રોકિટ છૂટતાં હોય છે  
અનેકાનેક રોહિણીઓ તરતી થતી હોય છે  
આ એકે એક રોહિણીઓમાં ભેદી મકાન મને દેખાયું છે  
એનો ભેદ પામવામાં ને પામવામાં  
મેં મને જ શુદ્ધ બનતો જોયો છે ।

જાકલ્ય બનતો જોયો છે ।  
ફગોળાતો જોયો છે.  
નેધું, એક જોડે સુધી નેધું  
પાંપણને લીલી ઓમ થઈ ફરકતી જોવી  
અથવા આંખમાં આંખ મેળવી ફીકીને રંગ જોવો  
આ બધું સ્પેસમાં સ્પેસ કેવળ સ્પેસ સ્પેસ સ્પેસ  
બનવારી ।

આ સિંહાકૃતિ મકાન મને સમુદ્રમાં તરતું દેખાય છે/  
મોજાય છે/ ખળખળાય છે.

સાચું કહું લાલ  
વન મોટું મોટું મોટું થતું જાય  
એકે એક વૃક્ષે ભેદ જોગી ચૂક્યો હોય  
એકે એક ભેદમાં સિંહાકૃતિ મકાન લટકતું હોય  
મકાને મકાને સ્પેસનાં ફૂલ ફૂટ્યાં હોય  
એનાં ફળ તરીકે મારે જનમવાનું હોય...  
તોય મને વાંધા નથી

પણ મારે શુદ્ધને ઊડતી જોવી છે એકાદ વાર  
બસ પછી જન્મનાં રહસ્યોનો રોમાંચ આંખે વળગશે નહીં.  
વળગ્યું તો મને છે વૃક્ષ...  
લાવાનું ભોળપણ ભલે મને 'તારે કે મારે  
સિંહાકૃતિ મકાનના દાંત વચ્ચે

આયુની અનુભૂતિઓ

- (૧) આ અર્ધદિ  
પૃથ્વીને પૃથ્વીમાંથી કંઈયે  
ખાડી છુદ્ધુદ્ધ !
- (૨) હે આખિના અશ્વ !  
આ હવે ખાડ !  
આ ઉચ્ચતમે શુંજે થઈ જવ હવે આડ,  
આ જિંદગીએ દષ્ટિ સામે માત્ર અખિલાઈનું જિંદગીનું પાત્ર,  
માત્ર વિશ્વ !
- (૩) હવે જિતરીઓ:  
કશુંક મઘ શું ય જિતરણું જાય.  
જિંદગી જિંદગી ચલાવે  
જે વીંટાયો હતો નાત્ર મને  
તે આ ખાડ હવે જિતલતો જાય.....

## ધ ઓટમ ઓવ ધ ચેટ્ટીઆઈ-માંથી

ગેળિયલ ગાર્સિયા માકનેશ  
અ'. અનુ. ગેગરી રજારા  
શ. અનુ : શિરીષ પંચાલ

અઠવાડિયાના છેલ્લા દિવસે ગરખાની ખારીઓના પડદાઓ ફાટીને  
ગીધ પ્રચુખના ગહેલમાં દાખલ થયા અને તેમની પાંખોના ફફડાટે અંદર  
ખંધિયાર સમયને મૂંઝતો કર્યો અને મહાન માનવીના ગરજીના અને સહતી  
લાવ્યતાના દ્વંદ્વાળા, મૃદુ પવનના સ્પર્શથી રોગવારના પડેલે શહેર જૂની  
આળસમાંથી જાગૃત. ત્યાર પછી જ અમે પાછળથી જોઈ કરેલી પથ્થરોની  
ખખડી ગયેલી હોવાલો પર હુમલો કર્યા વિના દાખલ થવાની હિંમત કરી,  
અમારામાંથી કેટલાક તો હુમલો કરવા માગતા હતા, મુખ્ય દરવાજાને તેના  
ગિજગરામાંથી જ તોડી નાખવા માટે ઓઠસળાઈ (એક હથિયાર)ને ઉપયોગ  
કર્યા વિના દાખલ થયા, કેટલાક તો દરવાજાને તોડી પાડવા માગતા હતા.  
એ ઇમારતના સુવર્ણકાળમાં વિલિયમ ડેમ્પાયરના તોપમારના સામનો  
કરનારા ખૂબ જ શસ્ત્રસજ્જ મુખ્ય દ્વારને સહેજ મક્કો મારવાની જ જરૂર  
હતી. કેઈ જુદા જ યુગના વાતાવરણમાં પ્રવેશ કરતા હોઈએ જોઈ લાગ્યું  
કારણ કે સત્તાના વિશાળ વાડાના કાટમાળખાડામાં હવા વધુ પાતળી હતી  
અને મીન વધારે જૂનું હતું અને આજા અજવાળામાં વસ્તુઓને જોવી  
મુશ્કેલ હતી. જમીનની નીચેથી ફૂટી નીકળેલા વેલાઓએ હોઝેડી નાખેલા  
પથ્થરોવાળા ચોકમાં નારી ગયેલા સંત્રીના સ્થાનની અવ્યવસ્થા, રેક પર  
તથા હોઝેલાં શસ્ત્રો, લાંબાપટોળા ખરગચકા પાટિયાના ટેંગલો પર લયને  
કારણે અધૂરા રહી ગયેલા રવિવારના ખાણીની વધેલી વાનગીઓવાળી

તાસકો અમે જોયાં. ઈમારતનો પાછળથી ઉમેરેલો ભાગ-જ્યાં પહેલાં સરકારી મકાન હતું - જોયો ત્યાં સાવ શુષ્ક જીવનની ગતિ કરતાં પણ વધુ ધીમી ગતિ ધરાવતી નિકાલ વિનાની ફાઈલો આગળ રંગીન ગિલાડીના ટોપ અને ફિક્કી આઈરિસ જોયા, ચોકની વચ્ચે બાઈટસ્માવિધિ માટેનું જલપાત્ર જોયું, ત્યાં પાંચ પેઢીઓ કરતાં ય વધુ સમયથી માર્શલ વિધિયા નામકરણ કરવામાં આવ્યાં હતાં, પાછલા ભાગમાં અમે વાઈસરોયની ઘોડાર જોઈ, તે બગીચાનામાં ફેરવી નાખવામાં આવી હતી અને કમેલિયા અને પતંગિયાઓની વચ્ચે અમે બળવાના જમાનાની બગી, ધૂમકેતુના વરસની ગાડી, વિકાસના સમયની મરણગાડી, શાંતિના પ્રથમ સૈકાની જોધમાં ચાલતી લિમોઝિન જોયાં. કરોળિયાનાં ધૂળિયાં ભળાંવાળાં આ બધાં સારી રીતે સચવાઈ રહેલાં હતાં અને બધાને ધ્વજનો રંગ લગાવવામાં આવ્યો હતો. બાગુના ચોકમાં લોખંડના દરવાજા પાછળ રૂપેરી ધૂળથી જવાબેલા ગુલાબના છોડ હતા, તે છોડની નીચે મહેલની બહોળલાલીના દિવસોમાં પતિયા સૂતા હતા, તેઓ ત્યાંથી જતા રહેલા તે વખતે તેમની સંખ્યા એટલી બધી વધી ગઈ હતી કે ગુલાબોવાળા તે બાતાવરણમાં દુર્ગંધ વિનાની ભાગ્યે જ ફાઈ જગ્યા હતી, તે ગ્રંથની સાથે બાગના પાછલા ભાગમાંથી અમારા મુધી આવતી ગ્રંથ, મરઘીઓના વાડામાંથી આવતી ગ્રંથ અને પાછળથી દૂધ દેહવાના વાડામાં ફેરવી નાખેલા વસાહતી દરબારખંડમાંથી ગાયો અને સૈનિકોના કહેવાતા જાણુમતરમાંથી આવતી ગ્રંથ લળી જતી હતી. ગૂંગળાવી નાખતી ગીચ ઝાડીમાંથી માર્ગ કરીને અમે ગુલનારના ફુંડા અને એસ્ટ્રોમે-લિયાસ તથા પેન્સિઝની વેલ સહિતની કમાનવાળી ગેલેરી જોઈ, ત્યાં રખાતોના આવાસો હતા અને બચી ગયેલી ધરત્રથી વપરાશની વસ્તુઓ અને સીવવાના સંચાની સંખ્યા વડે અમે અંદાજ બાંધ્યો કે ત્યાં આશરે હજારેક સ્ત્રીઓ રહેલી હોવી જોઈએ. તેમની સાથે તેમના સાત મહિનાના દિંશુજીઓનો રસાલો પણ હતો, અમે રસોડાની મુદસદસ અવ્યવસ્થા જોઈ, વોશબેસિન પાસે સૂરજમાં સડતા કપડાં અને રખાતો તથા સૈનિકો દ્વારા વપરાતી ખુસ્તી લાંબી ખાઈઓ જોઈ, પાછલા ભાગમાં અમે દરિયાપાર લઈ જવાતા મોટા મોટા ઉનાળુ મકાનોમાં એશિયામાંથી મૂળ સોતાં લાવવામાં આવેલા બેબિલોનિયન વેલા જોયા; ત્યાંની જ માટી, ત્યાંની જ કલમો અને ત્યાંની જ ઝરમર અને વેલાઓ પાછળ અમે બહુ જ વિશાળ અને ઉદાસીન સરકારી મકાન જોયું ત્યાં હજુ પણ કાણાંવાળા પડદાઓમાંથી ગીધ દાખલ થતા હતા.

અમે માન્યું હતું તેમ અમારે ખારણું તોડી નાખવું ન પડ્યું કારણ કે  
 અવાજના સહેજ ધક્કાથી જ મુખ્ય ખારણું ખૂલી જાય એવું હતું એટલે  
 અમે પથ્થરના ખુસ્લા દાદર પર થઈને મુખ્ય મળલા પર ગયા ત્યાં ગાયોની  
 ખરીઓથી ઓપેરાહાઉસની જાળમાં ફાટી ગઈ હતી અને નીચે પહેલા  
 વરંદાથી અંગત શયનખંડો સુધી અમે જ, જર્જરિત કાર્યાલયો અને પ્રોટેક્ટ-  
 કોલ સલૂનો જેવાં તેમાં થઈને હજુપણ ગાયો રખડતી હતી, વેલવેટના પડદા  
 ખાતી હતી અને ખુરશીઓ પરની ખૂલને કરડતી હતી, લાંગી ગયેલા રાયરચીલા  
 અને ગાયના તાજા જાણની વચ્ચે જમીન ઉપર ફેંટા દીધેલા સંતોની અને  
 સૈનિકોની લાંબ તસવીરો અમે જોઈ, ગાયો વડે ખવાઈ ગયેલો મોજન ખંડ  
 અમે જોયો, ગાયોની લાંગફેડ વડે તોડીફેડી નખાયેલો સંગીતખંડ, લાંગી  
 નાખેલ ડોમિનો ટેબલ, ગાયો વડે ખવાઈ ગયેલી ગિલ્લિયર્ડ ટેબલ પરની ખનાત  
 જોયાં, ખૂણામાં ફેંટા દીધેલ પવનચંત્ર હોકાયંત્રના ચાર છંડાઓ પરથી કોઈ પણ  
 ઘટના કહી આપતું હતું જેથી કરીને એ મહેલના લોકો દૂર ચાલ્યા ગયેલા  
 દરિયા-માટેની ઝંખના હેઠળ ટકા શકે, બધે જ લટકાવેલાં પક્ષીઓનાં પિંજરા  
 અમે જોયાં, ગયાઅઠવાડિયાની કોઈ રાતે મૂકેલા કાપડથી હળુ પણ તે ઢંકાયેલાં  
 હતાં, અને અસંખ્ય ખારીઓમાંથી અમે વિશાળ અને નિદ્રાધીન પ્રાણી અર્થાત  
 શહેર જોયું, તે ધીમે ધીમે પ્રગટનારા ઐતિહાસિક સોમવારથી હળુ અભણ્યું  
 હતું, શહેરથી દૂર ક્ષિતિજ સુધી એક જમાનામાં જ્યાં દરિયો હતો ત્યાં  
 આજે તો અન્ટહીન મેદાન હતું અને એના પર અમે સખત ચંદ્રાખના  
 મૃત ખાડા જોયા, વિશેષાધિકાર ધરાવતા બહુ ઓછા લોકોને જેની જાણ  
 હતી તે પ્રતિબંધિત ખૂણામાંથી અમને પહેલી વખત ગીધડાંની ઉજાણીની  
 વાસ્ત આવી, તેમને વર્ષો જૂનો દમ, તેમની સચેતતાની વૃત્તિ અમે પામી  
 શક્યા અને સ્વાગતખંડમાં તેમની પાંખોના ફફડાટના સડાની પાછળ પાછળ  
 ચાલીને અમે ફાડા પડી ગયેલા ગાયોનાં શબ જોયા, આદમકદના ચરીસા-  
 ઓમાં માદાઓના પાછલા પગના અસંખ્ય પ્રતિબિમ્બો પડતા હતા અને  
 પછી અમે લીંતમાં ગુપ્ત રીતે ઢાંકેલી ઓફિસ સાથે જોડાયેલા ખાજુના  
 ખારણાને ધક્કો માર્યો અને ત્યાં અમે માનચંદ્રકો, બૃદ્ધ, ડાખા પગની એડી  
 પર જડેલા સોનાના ખીલા વિના ગણુવેશમાં તેને જોયો. જમીન પરના  
 કે દરિયા પરના બધા વૃદ્ધ પુરુષો અને બધાં વૃદ્ધ પ્રાણીઓ કરતાં ય વધારે  
 વૃદ્ધ; તેને જમીન પર સૂવડાવ્યો હતો, મોઢું જીંધું હતું, જમણો હાથ  
 માથાની નીચે ઓશીકા તરીકે ગોઠવેલો હતો, એકાકી, આપણુદ બચ્ચિતતા

આટલા બધા દીર્ઘજીવનાં દરરોજની જેમ તે આજે પણ સૂતો હતો.  
 અને તેનું મોં જોવા માટે તેને ફરવો. ત્યારે જ ખ્યાલ આવ્યો કે તેને  
 જાગાવવો અશક્ય હતું, જો કે ગીધડાઓએ તેનો ચહેરો ફાલી કાઢ્યો  
 ન હતો પણ અમારામાંથી કોઈએ તેને જોયો ન હતો, બધા જ સિકકાઓની  
 બંને બાજુએ; ટપાલટિકિટો પર, ત્રણ નિરોધનાં સાધનોના લેખો પર  
 ઝમ્મા અને પ્રાર્થનાપોશકો પર તેના ચહેરાની એક બાજુ હમેશા અંકાયેલી  
 હતી, છાતી આગળ ધ્રુવ સાથેના અને પિન્નમિના રાક્ષસ સાથેના તેનો  
 કોતરેલો ચહેરો હમેશા ગંધે જ ઠેકાણે પ્રદર્શિત કરવામાં આવતો હતો તે  
 પણ અમે જાણતા હતા કે ધૂમકેતુ દેખાયો તે ત્રાણમાં જ પ્રમાણભૂત નહિ  
 ગણાયેલી તસનીરોની નકલોની નકલો તે હતી, તે કાણુ હતો એ અમારા  
 માતાપિતા જાણતા હતાં કારણ કે તેમણે તેમના માતાપિતા પાસેથી એ  
 વાતો સાંભળી હતી; સત્તાના નિવાસસ્થાન સમા મહેલમાં તે જીવતો હતો  
 એવું સાંભળી સાંભળીને અમે બાળપણથી ટેવાઈ ગયા હતા કારણ કે કોઈએ  
 અમુક તહેવારના દિવસે તેને ચીની ફાનસ સળગાવતા જોયો હતો, કોઈએ  
 તેની ઉદાસ આંખો, તેના ફિક્કા હોઠ, પ્રમુખના રથ પર પ્રાર્થના વખતના  
 શયુગાર પર વિચારમગ્ન રીતે ફરતો તેનો હાથ જોયો હતો, કારણ કે ધણી  
 વધે પહેલાંના એક રવિવારે તેઓ તેની પાસે શરીરમાં રખડતા એક આંધળાને  
 લઈ આવ્યા હતા, પાંચ સેંટ આવે તો લુલાઈ ગયેલા કવિ રુબિન ડારિયોનાં  
 કાવ્યો તે ગાતો હતો, માત્ર તેના જ લાભાર્થે ગાયેલાં ગીત બદલ તેમણે  
 તેને સારી એવી રકમ ચૂકવી હતી એટલે તે ખુશ થઈને આવ્યો હતો, તેણે  
 પણ પ્રમુખને જોયો ન હતો, તે આંધળો હતો એટલા માટે જોયો ન હતો  
 એમ નહિ પણ કાળા કોતરણિયાના દિવસો પછી કોઈ કરતાં કોઈએ તે  
 જોયો ન હતો અને છતાં તે ત્યાં હતો એ અમે જાણતા હતા  
 કારણ કે જગત ચાલ્યા કરતું હતું, જીવન વહે જતું હતું, ટપાલ વહે ચાલ્યું  
 હતી, ધૂળિવા પામના આડ નીચે અને મુખ્ય શેરીના અંખા દીવાઓ  
 પ્રકાશમાં દર યનિવારે સુધરાઈતું બેંડનાજી વાગતું હતું અને ખીજા ઘણા  
 સંગીતકારોએ બેંડમાંના મરણ પામેલા સંગીતકારોની જગ્યા લીધી હતી  
 તાજેતરનાં વર્ષોમાં જ્યારે અંદરથી માણસોના અવાજ કે પક્ષીઓનાં નાદો  
 સંભળાતા બંધ થયાં અને શબ્દસજ્જ દરવાજા કાયમ માટે બંધ થયા ત્યારે  
 અમે જાણતા હતા કે સરકારી મકાનમાં કોઈક હતું કારણ કે દરિયા સુધી  
 પડતી બાજુની બારીઓમાંથી વહાણ માટેના માર્ગસૂચક જેવા લાગતા દીવાઓ  
 દેખાતા હતા અને પાસે જવાની હિંમત કરનારાઓ કિલ્લેમંદ દીવાઓ

પાછળથી 'ખરીઓતું' તોફાન અને પ્રાણીઓના નિસાસા સાંભળી શક્તા હતા અને જન્યુઆરીને એક બપોરે અમે પ્રમુખના ઝરખામાંથી સૂર્યાસ્ત માણતી ગાય જોઈ હતી, જરા કલ્પના તો કરો રાષ્ટ્રના ઝરખા પર ગાય, કેવી વિચિત્ર વાત, કેવો ગદોગોળરો દેશ ! ઝરખા પર કોઈ ગાય પહેાંચે કેવી રીતે એ અંગે બધાં જ પ્રકારનાં અનુમાનો કરવામાં આવ્યાં કારણ કે ગાય પગથિયાં ચડી ન શકે અને તેમાંથી ગાલીચાવાળા પગથિયાં તો નહિ જ એ વાત બધા જાણતા હતા એટલે છેવટ સુધી અમને ખબર જ ન પડી કે અમે ખરેખર ગાય જોઈ હતી કે અમે બપોર મુખ્ય ચોકમાં ગાળી હતી કે આમ તેમ રખડતા હતા તે વખતે જ્યાં અત્યાર સુધી કશું ન હતું કે શુક્રવારના પરાંઠ સુધી કશું જ જોવા ન મળ્યું હોત ત્યાં અમે ગાય જોઈ એવું સ્વપ્ન આવ્યું હતું, એ શુક્રવારે પહેલા ગીધ આવવા માંડ્યા અને ધર્માદા દવાખાનાના ખુણાઓ પર હંમેશા ઝોકાં ખાયા કરતાં હતાં તે ત્યાંથી જીડ્યા, તેઓ દુર દુરના પ્રદેશોમાંથી આવ્યા હતા, જ્યાં એક જમાનામાં દરિયો હતો તે ધૂળના સમુદ્રની ક્ષિતિજમાંથી તેમનાં એક પછી એક મોજાં આવતા ગયાં, સત્તાના નિવાસસ્થાન પર ધીમે ધીમે ચકરાવો લેતા હતા છેવટે સુંદર પીંછા અને રાતા કાંઠાવાળા એક રાજાએ મૂક હુકમ આપ્યો અને કાચ લાંગવાની શરૂઆત થઈ, થંભી ગયેલો મહાન માણસનો પવન, સત્તાવિહોણા મહાનમાં જ કદપી શકાય એ રીતે અંદર જતાં બહાર આવતાં ગીધ એટલે પછી અંદર જવાની અમે પણ હિંમત કરી અને ત્યજ્યેલી પવિત્ર જગ્યામાં લવ્યતાને લાંગાર, કોચી કાઢેલી કાયા, ત્રીજી આંગળીના હાડકા પર સત્તાની વીંટી સાથે કુમારિકાઓનાં કેમળ હાથ જોયા, સમુદ્રના પેટાળમાંના પરજીવી પ્રાણીઓ અને નાની લીલ તેનાં આખા શરીરમાંથી ફૂટી રહ્યા હતા-ખાસ કરીને- તો બગલમાં અને કમરમાં અને તેના હર્નિયાગ્રસ્ત વૃષણ પર કેનવાસની કાથળી હતી, બળદના મૂત્રપિંડ જેટલા મોટા હોવા છતાં તે વૃષણને ગીધ ચૂસી ગયા હતાં, પણ ત્યારે ય અમે તેના મરણને સાચું માનવાની હિંમત કરતા ન હતા કારણ કે એ ઓફિસમાં તે બીજી વાર આવી રીતે જોવા મળ્યો હતો, જોધીઓના જળપાત્રના પયગંબરી પાણીમાં ઘણાં સમય પહેલાં બહેર કરવામાં આવ્યું હતું તેમ તે એકલો અને વસ્ત્રસંકિત અને નિદ્રાધીન અવસ્થામાં કુદરતી રીતે મરણ પામેલો હતો. પહેલી વાર જ્યારે તેમણે તેને જોયો ત્યારે તેની પાનખરની શરૂઆત હતી, તેના શયનખંડના એકાંતમાં ય મરણ વડે આતંકિત થઈ જાય એવો છંવંતો દેશ હતો અને જાણે કે પોતે



કદી મરણ પામવાનો નથી એવી રીતે તે રાજ કરતો હતો, તે વખતે એ કંઈ પ્રમુખનો રાજમહેલ નહિ પણ ખજર જેની એ જગ્યા લાગતી હતી, ત્યાં ગધેડાઓની પીઠ પરથી શાકભાજી અને મરઘીઓનાં પાંજરાં વરંદામાં ઉતારતા ઈલાકપગા નોકરો અને એક સાથે પગથિયાં પર રાજ્યની ખેરાતના ચમત્કારની રાહ જોતી સતેલી અને ભૂખ્યાં, દેવના દીધેલાં છોકરાંવાળાં લિખારણે પર પગ મૂકતા નોકરોની વચ્ચેથી તમારે જગ્યા કરવી પડે, રાતે મૂકેલાં ફૂલોની જગ્યાએ ફૂલદાનીઓમાં તાજાં ફૂલો જોડાવતી અને ફરસ સાફ કરતી અને ગરબા પરના તાલીયાઓ સાથે અથડાતી સુકી ડાળોઓના તાલે બામક પ્રેમનાં ગીતો ગાતી રખાતોના ગંદાગોળરા મોંમાંથી પડતા ગદા પાણીના રેલામાંથી ખચવું પડે અને આ બધું ટળલના ખાનાંઓમાં ઈડા મૂકતી મરઘીઓને શોધી કાઢતા મહેસૂલ ઉધરાવતા કારકુનોની ધમાલ વચ્ચે, સંડાસ-બાધકમાં વેશ્યાઓ અને સૈનિકોની અવરજવર વચ્ચે, પક્ષીઓની કાગારોળ વચ્ચે, ટાળાઓની વચ્ચે શેરીના ફૂતરાઓની લડાઈ વચ્ચે કારણ કે ખુલ્લા દરવાજાવાળા એ મહેલમાં કોણ કોણ છે અને કોણ કોણ છે તેની જ ખજર એ ભવ્ય અરાજકતામાં પડતી ન હતી અને તેથી શાસકવર્ગને શોધવાની મુશ્કેલી હતી. એ મકાનનો સ્વામી ખજરપ્રકારની તે દુર્ધટનામાં બાગ લેતો હતો એટલું જ નહીં તેણે પોતે જ એની જોડવણુ કરી હતી અને એના ઉપર તે અંકુશ રાખતો હતો કારણ કે ફૂકડાઓ બોલવાની શરૂઆત કરે તે પહેલાં અને તેના શબ્દખંડમાં જેવા દીવા સળગે કે તરત જ પ્રમુખના રક્ષકના બુચ્છલને અવાજ પાસેના કોન્ડ ખરાકને નવા દિવસની બધુ કરતો અને ત્યાંથી સાન, જેરોનિમો મથક પર બધુ થતી અને ત્યાંથી પૂંદર પરના કિલ્લાને અને ત્યાં એક પછી એક એમ છ વખત વાગવું લક્કરી બુચ્છલ પહેલાં તો આખા શહેરને જગાડવું અને પછી આખા દેશને, તે વખતે તે પોતાના કાનમાં થતા અવાજને —જે અવાજ તે વખતે પોતાની બાજુને પ્રગટ કરી રહ્યો હતો— બે હાથ વડે ઢાંકીને સંડાસના ટળ પર બેસીને ખાન ધરતો હતો અને જાહેરાતલાલીના દિવસોમાં જે સમુદ્ર તેની ખારી નીચે પડતો હતો તે ચંચળ લીલા સમુદ્ર પર વહાણોના દીવાઓના માર્ગને જોવા કરતો હતો. જે દિવસથી તેણે એ ઈમારતનો કબજો લીધો હતો તે દિવસથી પોતાના હાથે દુધ માપી શકાય એટલા માટે દરરોજ તે પોતાની ગૌશાળામાં ગાયો દોહવાય તેના પર દેખરેખ રાખતો હતો. રાજ્યના ત્રણ વેગન

એ દૂધ શહેરમાં ખરાકને પહોંચાડતા હતા, રસોડામાં કાળી કોફીનો  
 મગ થોડા કસાવા (એક જાતનો વેસ્ટ ઈન્ડીઝ છોડ) લઈને 'એસતો અને નવા  
 દિવસના તરંગી પવનો તેને કઈ દિશામાં ઉડાડશે તે ખરાખર બાપ્યા વિના તેના જ  
 જેવી ભાષા બોલતા અને એ જ મકાનમાં રહેતા, જેમના ગંભીર ચાળા-  
 નખરાઓને તે માન આપતો, જેમના હૈયાની લાગણીઓને તે સારામાં  
 સારી રીતે સમજી શકતો તેમના જળકાટ ઉપર દેખરેખ રાખતો અને નવ  
 વાગેતાં પહેલાં તે પોતાના અંગત વાડામાં બદામ વૃક્ષોની છાયા હેઠળ  
 એનાઈટના હોજમાં ઉકાળેલા પાંદડાવાળાં પાણી વડે સ્નાન કરતો અને  
 અગિયાર વાગ્યા પછી જ પરાઈની સુસ્તી ઉડાડી શકતો અને વાસ્તવિકતાના  
 લયનો સામનો કરી શકતો. પહેલાં જ્યારે નૌકાદળનો અંકુશ હતો ત્યારે  
 તે ભૂમિદળના સૈનિકો પર અંકુશ રાખીને દેશનું ભાવિ નક્કી કરવા માટે  
 પોતાની ઓફિસમાં પુરાઈ જતો અને બધા જ કાયદા, હુકમનામા પર અંગૂઠો  
 લગાવતો કારણ કે તે દિવસોમાં તેને લખતાં વાંચતાં આવડતું ન હતું  
 પણ જ્યારે તેમણે તેનો દેશ અને તેની સત્તા પાછા સોંપી દીધા  
 ત્યારે તેણે લિખિત કાયદાકાનૂનોની જડતા વડે પોતાના લોહીને  
 દ્વિષિત / ન કર્યું પણ દેશ ઉપર ભૌમિક રીતે અને શારીરિક રીતે  
 રાજ્ય કરવા માંડ્યું, તે ખૂબ જ ફરકસર સાથે તેની ઉંમરે કદપી ન શકાય  
 એવી ધગશ સાથે દરેક ક્ષણે અને દરેક સ્થળે હાજર રહેતો, તેના હાથમાંથી  
 આરોગ્યના મીઠા માટે આજીજી કરતા પતિયાઓના, આંધળાઓના અને  
 લંગડાઓના ટોળાથી અને ધરતીકંપોને, ગ્રહણોને, લીપ વર્ષોને અને  
 ઈશ્વરની ખીજી ભુલોને સુધારનાર તરીકે તેને ઝાળખાવતા સાક્ષર રાજકાર-  
 ણીઓથી અને નીડર હજુરિયાઓથી તે ઘેરાયેલો રહેતો, 'ગરફમાં ચાલતા  
 હાથીની જેમ આખા મકાનમાં ચાલતાં ચાલતાં તે રાજ્યના અને ધરગથ્થુ  
 પ્રશ્નોને નિકાલ એકસરખી સરળતાથી કરતો હતો આ 'ગારજી' અહીંથી  
 ખસેડી લો અને મારા માટે ત્યાં મૂકી દો, તેઓ ખસેડી લેતા, મારા માટે  
 ફરી પાછું ત્યાં જ મૂકી દો, તેઓ પાછું ત્યાં મૂકી દેતા, ટાવરના ધડિયા-  
 નમાં ખાર, વાગે ખાર ટોકારા વાગવા ન જોઈએ પણ બે વખત પડવા  
 જોઈએ જેથી જીવન લાંબું લાગે, એ હુકમ સહેજ પણ આનાકાની વિના,  
 સહેજ પણ શોભ્યા વિના પાળવામાં આવ્યો, રખાતોની છાયામાં તે જ્યારે  
 આશ્રય લેતો ત્યારના આરામના સમયની ક્ષતિલક્ષણોને આમાં અપવાદ  
 રહેતો, તે પોતે નિર્વસ્ત્ર થયા વિના, ગારજી બધા કર્ચા વિના, રખાતને  
 નિર્વસ્ત્ર કર્યા વિના કોઈ એકાદને પસંદ કરતો, ઉતાવળ કરતા સાથીદારના

નિદ્ય હાકિવાનો અવાજ, તેની સોનાની ઝોડીનો સુંદર રજુકાર, કૂતરા  
 જેવો તેનો બળકાટ, સાત મહિનાના કિંચુજીઓની ગંદી ટગરટગર થતી  
 નજરમાંથી બચવા માટે સમાગમ પાછળ પોતાનો સમય ખર્ચાડતી સ્ત્રીનું  
 કુતુંહલ, અતીથી જતા રહો, એકમાં જઈને રમો, આ વસ્તુ છાકરાઓને  
 જોવા માટે નથી જેવી જુઓ આખા ઘરમાં સંભળાયા કરતી અને દેશના  
 આકાશોમાં બહુ કોઈ દેવદૂત જિડીને આવ્યો હોય તેમ અવાજો ગળામાંથી  
 બહાર નીકળતા જ નહીં, જીવન ધંભી જતું, દરેક જાણુ હોઠ પર આંગળી  
 રાખીને પાંચાણુવત યઈ જતું, શ્વાસ લીધા વિના, શાંતિ, જનરલ કામ કરી  
 રહ્યા છે પણ જેઓ તેને બહુ સારી રીતે ઓળખના હતા તેમને એ પવિત્ર  
 પળના વિરામમાં પણ શ્રદ્ધા ન હતી કારણ કે હમેશાં એવું લાગતું કે તેઓ  
 એક સાથે બે જગ્યાએ રહેતા હતા, રાતે સાત વાગે ડામિનો રમતાં પણ  
 તેને જોતા અને તે જ વખતે સ્વાગતખંડમાંથી મજ્જરોને હાંકી કાઢવા  
 માટે ગાયના છાણનાં છાણાં સગરાવતો પણ તેને જોતા; છેલ્લી બારીઓના  
 દીવા બોલવાઈ ન બધ ત્યાં સુધી કોઈ કશી બ્રમણ્યમાં રહ્યું નહીં અને  
 પછી ત્રણ આગળાનો, ત્રણ તાળાનો, પ્રમુખના શયનખંડના બારણા પર  
 ત્રણ બોલ્ટનો અવાજ તેઓએ સાંભળ્યો, પથ્થરના બોંધતળિયા પર યાકથી  
 પછડાતા શરીરનો ધબ અવાજ અને ભરતી આગળ વધતી બધ તેમ ઘેરો થયે  
 જતો વૃદ્ધ બાળકનો શ્વાસોસ્વાસ તેઓએ સાંભળ્યો, છેરે પવનના રાત્રિવાદો  
 તીડોને અને તેમના ગળુગળાટને શાન્ત કરી દીધા અને વાઈસરોયોના અને  
 ચાંચિયાઓના પ્રાચીન નગરની શેરીઓમાં ઘઈને ફરિયાદું એક મોઢું મોજું  
 ફરી વળ્યું અને ભયાનક ઓગસ્ટના શનિવારની જમ બારીઓમાં ઘઈને  
 આખા રાજમહેલમાં ફરી વળ્યું અને એને કારણે બારીઓ ઉપર શંખલાં  
 ઊગી નીકળ્યા અને સ્વાગતખંડ શાર્ક માછલીઓથી જીભરાઈ ગયો અને  
 તે પ્રાગૈતિહાસિક સમયના સમુદ્રની જિંચામાં જિંચી સપાટીઓને પણ વટાવી  
 બધ એટલું જિંચે જિજ્ઞસુ અને જમીનની સપાટીને અને સમય અને  
 અવકાશને હૂબાડી દીધા અને એકલા અટૂલા ડૂબી ગયેલા માનવીના સ્વાનના  
 ચંદ્રજળ પર મોં નીચે રાખીને ગાત તે એકલો જ સૈનિકના ગળુવેશમાં  
 છુટ, તેની સોનાની ઝોડી સાથે અને માથા નીચે વાળેલો જમણો હાથ  
 ઓશીકાની ત્રજજ સારે એ રીતે તે તરતો રહ્યો હતો.

## સાહિત્ય અને ફિલસૂફી

મુરેશ ભાષા

ફિલસૂફી એટલે Love & wisdom એવી એક વ્યાખ્યા અત્યાર સુધી ચાલી આવી છે. પણ અસ્તિત્વાદીઓએ ફિલસૂફીની વિભાવના બદલી નાખી છે. અનુભવડાહ્યા થઈને ખેતી રહેવું અને ડાહી ડાહી વાતો કહોળવી તેથી જગત બદલી શકાવાનું નથી; પણ જે સમજવા છીએ તેને જીવનને માટે વિનિયોગ કરવો એ વધારે જરૂરી છે. અસ્તિત્વવાદને આપણે પૂર્વગ્રહથી જોઈને એની આપણે કદર કરીએ કે ન કરીએ, પણ જેને પૂરેપૂરું પ્રમાણભૂત કહી શકાય એવું કાર્ય અને એની શક્યતા—એ તરફ એ આગળી ચીંધે છે, એથી જ જે ખરેખર અસ્તિત્વમાં નથી એવા કથા પરમતત્ત્વની વિચારણા કરવામાં સમય વેડફવાને બદલે નજર સામે જે તત્કાલીન હેતુ છે તેને સિદ્ધ કરવામાં સમય ગાળવો એ એને વધારે યોગ્ય લાગે છે. સાર્ત્ર પરમ્પરાગત ફિલસૂફીને વિરોધ કરનારા પહેલા ફિલસૂફ નથી; માક્સે એની પહેલાં એને વિરોધ કરેલો ને સન્ટ ફ્રાન્સિસે પણ વિરોધ કરેલો. પણ સાર્ત્રને મન ક્રિયા-શીલ બનવું એટલે જગતની છબિ બદલી નાખવી, જગતને ચહેરો બદલી નાખવો. અહીં એઓ ‘ચહેરો’ શબ્દ પર ભાર મૂકે છે. એનું કારણ એ છે કે આ જગતને કશોક ચહેરો દોઢાંએ પહેલેથી નક્કી કરી નાખેલો નથી. મનુષ્ય પોતાને અનુકૂળ રીતે એ ચહેરો રચી શકે છે અને બદલી શકે છે. માક્સવાદીઓનું જગત પણ એક રીતે તો શ્રદ્ધાળુના જગત જેવું પૂર્વનિર્ણીત છે. માક્સવાદી ક્રિયાશીલ બને છે પણ તે જે અનિવાર્ય છે તેને પ્રકટ કરવા માટે શ્રદ્ધાળુ પણ ઇશ્વરે જે ધાર્મિક હશે તેનાથી જુદું કશું કરવાની વાત કરતો નથી. એ જો આ જન્મે ન થઈ શકે તો એને ખીબત જન્મનું આશ્વાસન છે.

જેને ક્રિયાશીલતાની સાચી ફિલસૂફી કહી શકાય તે એક અર્થમાં ‘એન્સર્ડ’ની

પણ ફિલસૂફી છે, કારણ કે આ જગત વિજ્ઞાનની યોજના પ્રમાણે કે દૈવી યોજના પ્રમાણે ઘડાયેલું નથી. એમાં મનુષ્ય ક્રિયાશીલ બનીને પોતાના ધ્યેયને પસંદ કરવાને મુક્ત છે, અને એ પોતાના ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં રહીને આ કરે છે. આ પ્રકારનું કાર્ય એ નિશ્ચિત સ્વરૂપનું હોતું નથી. એમાં પરિશ્રમ ઝાઝો હોય છે, એ અમુક તબક્કે પૂરું થશે એવું કહી શકાતું નથી. માર્કસવાદીઓનું કાર્ય કે એમનાં કાર્યક્રમો આ પ્રકારનાં નથી હોતા. આથી અસ્તિત્વવાદ કેન્દ્ર અને બન્ને અન્તિમોને છોડીને ચાલે છે. તો પછી રહ્યું શું ? રહી માત્ર પ્રક્રિયા. કશું સિદ્ધ કરવાની પ્રક્રિયા. કાર્ય કરવાને માટે કશીક વસ્તુલક્ષિતાનું આરોપણ થાય નહિ ત્યાં સુધી બે આપણે કાર્ય આરંભીએ જ નહિ તો એ માટે શક બોધા કરવાનું આપણને પગલે નહિ બે જીવત વિચારને અનુરૂપ થાય તેને બદલે વિચાર જીવતને અનુરૂપ થાય એમ આપણે ઇચ્છતા હોઈએ તો જીવનને દોરે કોણ ? આ પ્રશ્નો આપણે જવાબ મેળવવાનો રહે છે.

આ બધાને સાહિત્ય સાથે શી લેવાદેવા છે ? અસ્તિત્વવાદ વિશે જે કહ્યું તે સારી કાટિના સર્જનાત્મક સાહિત્યને પણ લાગુ પડે એવું છે. કોઈ પણ મહાન નવલકથાકાર પોતાની કૃતિ ડાબેરી કે જમણેરી વૈચારિક દૃષ્ટિબિંદુના નિર્દર્શનરૂપે લખતો નથી. એ અર્થમાં કૃતિ કદી પણ objective હોઈ શકતી નથી, કારણ કે જે સમાજની જાડામાં જાડી ચિન્તા તેમાં એનાં મૂળ છે. એનાથી વેચળે રહીને કોઈ એવા અમૂર્ત આદર્શના નિર્દર્શનમાં એ રાચે નહિ. રૂઢિગત ફિલસૂફીને એવો ભય રહે છે કે અસ્તિત્વવાદીઓ જ્ઞાનની એક જુદી શાખા રૂપે ફિલસૂફીનું જે મહત્ત્વ છે તેનો પણ લોપ કરશે; પણ આ ભય અસ્થાને છે. એવું બનવાનો સંભવ છે કે જેને અત્યારે ફિલસૂફીનું મૂળભૂત તત્ત્વ ગણવામાં આવે છે તેનું પરિવર્તન થાય, કારણ કે બે સત્ય અસ્તિત્વનો ભાગ હોય અને એ વિજ્ઞાનની કે તકની એવી કશી સંકુલ યોજનાઓની મદદથી કાઢેલો નિષ્કર્ષ ન હોય તો એ બધાને માટે સુલભ હોય તે સ્પષ્ટ છે અને બે એ આ રીતે સુલભ હોય તો સવિશેષે કરીને એ સાહિત્યના ક્ષેત્રનો વિષય બની રહે છે. અસ્તિત્વવાદ એક દાર્શનિક સમ્પ્રદાય નથી, પણ ક્રાન્તિકારી આન્દોલન છે. બે આ સાચું હોય તો આપણા જમાનાની ખૂબ જ લાક્ષણિક કહી શકાય એવી કલામાં અને વિચારણામાં એનાં પ્રમાણ મળી રહેવાં જોઈએ; અને તે મળી પણ રહે છે. ફ્રેન્ચ ફિલસૂફ માર્સો-પોંતિએ કહેલું કે આજે

ફિલસૂફીને જે પોતાની ફિલસૂફીની વાત કરવી હશે તો વાર્તા દ્વારા માનવસંદર્ભ રચીને એના પરિગ્રેહ્યમાં જ કહેવાની રહેશે. મોટા ભાગના અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફીએ આમ જ કયું છે તે આપણે બાણીએ છીએ. એવું પણ સાહિત્ય છે જેનો અસ્તિત્વવાદ સાથે સમ્બંધ જોડીને કોઈ વાત કરવું નથી, છતાં એનો અભિગમ અસ્તિત્વવાદી છે. ફિલસૂફીએ સાહિત્ય પર હમેશાં ઘણો પ્રભાવ પાડ્યો છે. એ પ્રભાવ સાહિત્યના સ્વરૂપ પરત્વે નિર્ણાયક લેખાય એવો છે એમ કહેવાનો આશય નથી.

ઘણી વાર એવું જન્યું છે કે સાહિત્ય ફિલસૂફીના કેટલાક સિદ્ધાન્તોનું નિર્દર્શન સમર્થ રીતે રજૂ કરે છે. ફ્રાન્સમાં સત્તરમી સદી પર દેકાર્તનો ઘણો પ્રભાવ હતો. કાર્નેલે દેકાર્તની ફિલસૂફીનું નિર્દર્શન પૂરું પાડ્યું છે પણ પણ બઢારમી સદીમાં સાહિત્ય પોતાનું આગવું અસ્તિત્વ બળવી રાખવાનું બાણે છોડી દે છે. અને જગતિક જગતિનું ખ્યેય સ્વીકારવું લાગે છે. Realism અને Naturalismનો વર્તાવો પ્રભાવ અચૂક રીતે વિજ્ઞાનને આભારી છે તો મનોવૈજ્ઞાનિક સંજ કોઈક અને યુગને આભારી છે. આ ગાળામાં જેને 'સાયન્ટિસિઝમ' કહેવાય છે તેનો પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ પર ભારે પ્રભાવ હતો. સાહિત્ય ફિલસૂફીના પ્રભાવ નીચે વહે છે એ એક રીતે જોતાં સાચું છે. સત્ય એવી વસ્તુ છે, વાસ્તવિકતા એવી વસ્તુ છે જે અખંડ બલે હોય, છતાં ગ્રાપ્ય છે; કેમ કે ઉત્તર ધ્રુવ તો છે જ, આપણે જો ત્યાં પહોંચવાને માટે યોગ્ય રીતે સજ્જ થઈને જઈએ અને જરૂરી તાલીમ મેળવીએ તો જ એને બાણી શકીએ, આવું જ સાહિત્યને વિશે છે.

અસ્તિત્વવાદી આન્ડોલન જેની સાથે આપણે તત્ક્ષણના નિઃશંક સંપર્કમાં આવીને અભિગત ધરાવતા નથી તે બધાનાં અસ્તિત્વને નકારી કાઢે છે. જેની સાથે આપણો અપરોક્ષ પરિચય અને સમ્બંધ છે તેની વાસ્તવિકતાને એ સ્વીકારે છે. આથી હવે ફિલસૂફી હાંકવી એટલે કશાં તારણો કાઢવાં કે પૃથક્કરણ કરવું એવું નહિ, પણ જે કોઈ અસ્તિત્વમાં છે તેને તાદશ રીતે વર્ણવી બતાવવું. કૃત્રિમ રીતે કથુંક Synthesis ઉપજાવવું કે ચઢતી જતરતી એણી ગોઠવવી તે ફિલસૂફીનું કામ નથી. મનુષ્યની નિપુણતાએ આ બધા બુદ્ધિના ખેલો કર્યા બરા, પણ જગત શું છે અને એમાં માનવીના અસ્તિત્વને કઈ રીતે પ્રમાણિત કરી શકાય એ વધારે મહત્વનું છે. અસ્તિત્વવાદ આપણે શું થવું જોઈએ એના કરતાં આપણે શું છીએ તેની

વિશેષ વાત કરે છે એ બાબત માટે એ જે સાધન વાપરે છે તે અમુક તમુક પદ્ધતિ નથી, પણ વર્ણવેલ વિષય સાથેની સર્જકની વિશદ અભિપ્રાય છે. જે લેખક પોતાની પ્રવૃત્તિમાં શ્રદ્ધા, આશા કે સિદ્ધાન્તની દખલગીરી સ્વીકારતો નથી તે લેખક અસ્તિત્વની સાથે જ સીધો મુકાબલો કરવાની બહુમતી ધરાવતો હોય છે.

આપણે ત્યાં ફિલસૂફી અને સાહિત્યના સમ્બન્ધનો વિચાર થયો છે પણ પણ ફિલસૂફી એટલે લેખકે પહેલેથી સ્વીકારેલું જીવનદર્શન અને એ જીવન-દર્શનના તૈયાર ચોક્કામાં ગ્રાહ્યલો માનવસદર્શ તે સાહિત્ય-આવું કંઈક આપણું વિવેચન કરવું રહ્યું છે. પણ જીવનના સદર્શમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતું વિચારનું માળખું-એ જ સાચું છે એટલે કોના પર કોનો વધુ પ્રભાવ-ફિલસૂફીનો. સાહિત્ય પર કે સાહિત્યનો ફિલસૂફી પર તે મુદ્દો ઝાઝા મહત્વનો નથી એ બંને પોતપોતાની આગવી રીતે ગતિ કરવા છતાં સમાન નિષ્કર્ષ પર ચાલે કે જે કાંઈ સાસ્કૃતિક ઘટનાઓ સાથે બંને, અથવા એક સાથે બનતી હોય એવું આપણને લાગે છે તે એકબીજાથી સાવ નિર્લિપ્ત હોય કે એકબીજા સાથે કશો સમ્બન્ધ ન ધરાવતી હોય એવું ન બંને, કારણ કે તે જમાનાની જે વૈચારિક આબોહવા હોય છે તેની જ એ નીપજ હોય છે.

અસ્તિત્વવાદ જીવનથી નિરપેક્ષ રીતે બધું એ કંઈમાં ગ્રાહ્ય કરીને વિચારી શકાય એવી કશી પદ્ધતિમાં માનતો નથી. There is a refusal to believe in the possibility of a system, જીવન અપરિમેય છે, એથી એમાં અસાધ્યતા હોવી જ જોઈએ એવું આપણે નથી કહેતા, પણ એને કોઈ એકાંકસ કોષ્ટકમાં મૂકીને, Physical sciencesમાં હોય છે તેવી Predictability એમાં લાવી ન શકાય ફિલસૂફી અને સાહિત્યના સમ્બન્ધનો વિચાર કરતી વેળાએ આ ભૂમિકાને આપણે ધ્યાનમાં રાખવાની રહે છે. ફિલસૂફી અને સાહિત્ય બંનેને જીવન સાથે સમ્બન્ધ છે, જીવનનો જે મૂળભૂત અનુભવ છે જેને માર્લો-પોતિ ordinary experience કહે છે તે તો બંને માટે સમાન છે. હવે એ અનુભવની વ્યાખ્યા બાધવી એના કરતાં આખા જીવનના સદર્શમાં એ ક્યાં છે અને શું છે તેની વાત કરવી વધારે સારી નવલકથાકાર જે પાત્રોને પોતે પહેલેથી નક્કી કરેલી ફિલસૂફીને પ્રગટ કરવાને માટેના સાધનરૂપ વાહનરૂપ બનાવે છે તો એ પાત્રોમાં જીવન્તતા પ્રકટતી નથી કળા કરતાં પ્રચાર જ આગળ આવે છે. તેની રીતે ફિલસૂફી પણ બે અત્યાર સુધી બનતું આવ્યું છે તેમ માત્ર

સત્ય શું છે, અસત્ય શું છે, નીતિ શું છે, અનીતિ શું છે, સૌન્દર્ય શું છે  
 એની વ્યાખ્યાઓ બાંધ્યા કરે, એને વિશેનું કેશિકા પૃથક્કરણ કર્યા કરે  
 પણ છવાતા છવનના સંદર્ભમાં આ બધી સંગ્રાઓનો સંકેત શો છે તેનો  
 વિચાર ન કરે કે માનવસંદર્ભની મૂર્તિતાને ખ્યાલમાં ન રાખે તો એ હવે  
 ચાલે એમ નથી, આથી જ તો હુસેલે દિલ્લમ્ફી અમૂર્તના ખ્યાલોમાં રાચતી  
 હતી તેની દિશા બદલીને Return to the concrete ની વાત કરી.  
 સાથે સાથે એણે આ જગત માયા છે કે સત્ય, આભાસ શું અને સાચું  
 શું એવી બધી રકઝકને ખોટી કરાવી. એણે કહ્યું કે જો કંઈ છે તેનું અસ્તિત્વ  
 છે જ. વળી એણે એ પણ કહ્યું કે The material universe is  
 Inexhaustible. આમ દિલ્લમ્ફી અને સાહિત્યને માટે વિશાળ ક્ષેત્ર ખુલ્લું હતું.



સાહિત્યનો સર્જક આખરે તો ભાષા વડે ભાષામાં જ કશુંક સિદ્ધ કરે છે. એથી એની ભાષા સામાન્ય ભાષાથી જુદા સ્તરે ઊઠે છે. ભાષા માત્ર શાપનશીલ, બૌદ્ધિકચર્યાગત કે વિભાવનાપરસ્ત મટીને પ્રભાવશીલ, અભિવ્યક્ત્યાત્મક કે વીક્ષણશીલ બને છે. સાહિત્યના વિવિધ પ્રકારો અનુસાર તે કાવ્યાત્મક, કથનાત્મક કે અનુકારક વગેરે પ્રકારની બનતી કહેવાય છે. શબ્દ બધા જ સમયે, બધા જ સ્થળે, બધાને મુખે, બધા જ સંદર્ભોમાં એક અને અવિચળ અર્થને વ્યક્ત નથી કરતો. સ્થળકાળ, ઓતાવડતા, સંદર્ભ અનુસાર તે પોતાના અર્થને ઓછાવતો બદલે છે. શબ્દ પોતાની ધરી બાળપણે અર્થાદોલનોને વિસ્તારે કે સંકેતે છે યા ક્યારેક પોતાની ધરીને જ ઓછીવતો બદલી નાખે છે. શબ્દની આ નિરંતરની અકળ ગતિ એના સ્વભાવને સંદિગ્ધતાનો પુટ આપે છે. અને એ સંદિગ્ધતા જ સર્જકની એક સંપદા છે. એમથી જ એ ભાષાનાં નિત્યનવાં ઇન્દ્રધનુઓ ચીતર્યા કરે છે.

પદાર્થ કે ઘટનાની સ્થળગત પરોક્ષતામાં કે સમસામયિક અનુપસ્થિતિમાં પણ તેને વિષે વાત કરવાની સુવિધા ભાષાની Displacementની લાક્ષણિકતામાંથી મળે છે. વ્યવહારથી એક ક્ષણ આગળ વધીને Displacementને ઉપયોગ કરીને સર્જક ભાષા વડે કલ્પનાની સૃષ્ટિ ખડી કરી દે છે. અદ્વસંખ્ય ધ્વનિઘટકો હોવા છતાં duality of patterning દ્વારા ભાષા અસંખ્ય શબ્દો બનાવે છે. ધ્વનિના ઉપયોગ અંગેના સ્વયંસ્વીકૃત નિયમો ભાષામાં પ્રવર્તતા ન હોત તો શબ્દોની અસંખ્યતા

અવ્યવસ્થેય-Unmanagable બની જત. જ્વનના સ્વયંસ્વીકૃત નિયમો ઉપરાંત accidental lexical gaps પણ ભાષામાં શબ્દોની સંખ્યાને મર્યાદામાં રાખે છે. આમ એક બાજુ શબ્દસંખ્યાને અંકુશમાં રાખનારું તંત્ર ભાષામાં જ વિદ્યમાન છે તો બીજી બાજુ લક્ષણો, વ્યંજનાવ્યાપારોથી તેમ જ રૂપકરચનાની પ્રક્રિયાથી અલિચ્છકિતના ફલકને વિસ્તારે જવાની ક્ષમતા પણ ભાષામાં છે, સર્જક ભાષાની આ શક્યતાઓને તાગતો હોય છે.

ભાષાને સાંસ્કૃતિક, સામાજિક પરિમાણ છે. શબ્દકાશ બેવાથી અને વ્યાકરણ બજવાથી ભાષા શીખી શકાતી નથી. કહેવાય છે કે ભાષાને બોલાતી સાંભળીને પૂરી સમજ શકતા હોઈએ. તો ભાષા કંઈકે જાણી મનાય. બોલનાર બ્યારે શબ્દને બોલે છે ત્યારે એક તરફ એ શબ્દ પોતાના સમગ્ર ભાષાસંદર્ભની ભૂમિકા પર બોલાય છે; બીજી બાજુ ભાષક સમાજની સામાજિક-સાંસ્કૃતિક પથાદ્દો પણ એ શબ્દ પાછળ ધબકતી હોય છે. ત્રીજી તરફ બોલનારની વૈયક્તિક પથાદ્દો પણ એ શબ્દ પાછળ રહેલી હોય છે. મોહન, મોહનભાઈ, મોહનલાલ, ડો. મોહનલાલ મહેતા, મોહનિયો, શ્રી મહેતા, મહેતાભાઈ, મહેતાસાહેબ આ બધી એક જ વ્યક્તિ માટેની સંજ્ઞાઓ છે પણ એ સંજ્ઞાઓ જેને સ્થળકાળ સંજોગે, શ્રીતાવકતાસંદર્ભે એ વ્યક્તિના નિર્દેશ ઉપરાંત બીજી અર્થઘટનાઓને પણ પ્રગટ કરે. વ્યાકરણ કહેશે 'તુ' એકવચન છે અને 'તમે' બહુવચન છે. પરંતુ મોટી ભ્રમરની કે ઊંચા હોદ્દાવાળી દાદા વ્યક્તિને માટે 'તમે' શબ્દ પ્રયોજતો સંભળાશે. 'તુ' 'દાદા' સિવાય બીજાની કોઈની વ્યક્તિનો, નાની ભ્રમરની વ્યક્તિનો પણ અર્થ આપશે. ક્યારેક તે માત્ર તિરસ્કારનો જ વાચક બનશે. આમ વંકતા, શ્રીતા, સંજોગ, સંદર્ભ અનુસાર શબ્દનાં પ્રયોગ અને વિવક્ષામાં ફેરફાર થશે. ભાષાકુશળ ભાષક શ્રીતા, સંજોગ, સંદર્ભ અનુસાર શબ્દની પસંદગી કરશે, પદાન્વયોની રચના કરશે, એ રચનામાં પોતાના ઇષ્ટ કાકુને ભેળવશે. ભાષામાં તેને બોલનારી પ્રજાનાં લક્ષણો, સંસ્કારો, વિકાસનો, વલણો, ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાની ધાટીઓ વગેરે મુદ્રિત થયાં હોય છે. ભાષાથી પરિચિત થનાર વ્યક્તિ એ ભાષા બોલનારી પ્રજાના અંતરંગનો પરિચય પામે છે. એ પ્રજા સાથેના વ્યવહારમાં સફળ રહેવા માંગનારે એની ભાષાનાં એ બધાં વૈશિષ્ટ્યોને આત્મસાત્ કરેલાં હોય તો સારું. એનાથી એના વ્યવહારને કમતી મદદ મળે છે. કુશળતાથી ભાષાને પ્રયોજવા માગતો સર્જક ભાષાનાં એ બધાં વૈશિષ્ટ્યોને પ્રયોજવાની દક્ષતા કેળવતો હોય છે.

અર્વાચીન યુગમાં સર્જનાત્મક સાહિત્યના ક્ષેત્રે અચનની દિશાઓ ખૂબી છે, વિવેચનક્ષેત્રે પણ નવાનવા અભિગમો વિકસ્યા છે. તે જ રીતે ભાષાની ભાષા તરીકેની ચર્ચાવિચારણા કરતું વિજ્ઞાન પણ વિકસ્યું છે, વાગ્ધ્વનિ પર આધારિત માનવીય પ્રત્યાયનતંત્ર તરીકે સમગ્ર ભાષાવ્યવસ્થાનું સંપૂર્ણ વિશ્લેષણ અને વર્ણન કરવાનો પડકાર અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાને ઝીંટ્યો છે. કોઈ પણ અટપટા યંત્રની જેમ ભાષા પણ ધ્વનિઘટક, રૂપઘટક, વાકચાદિ ઘટકોની એક સુનિયંત્રિત, સુસંકલિત, નિયમમુક્ત વ્યવસ્થામાંથી સાકાર બને છે. ભાષાની સમગ્ર વ્યવસ્થામાં એવા ઘટકોના વર્તનને અર્થનિરપેક્ષ રીતે કેવળ વસ્તુલક્ષી રીતે તપાસવાનો આત્મચંત્રિક ઉપક્રમ થયો. આ મીક્રોનિસ્ટ અભિગમની સામે મેક્રોલિસ્ટ અભિગમ આવ્યો. એણે ભાષાની ઉક્તિઓને અર્થસાપેક્ષ રીતે જોવાનો આરંભ કર્યો. બે ઉક્તિઓના બાજબી બધારણો સરખાં હોવા છતાં તેમના અર્થ જુદા કેમ, બે ઉક્તિઓના બાજબી બધારણો જુદાં હોવા છતાં તેમનું બનેલું વક્તવ્ય એકબરખું કેમ તેના પ્રશ્નો ઉઠાવીને તેણે ઉક્તિઓનાં બહારી અને ભીતરી બધારણોનો વિમર્શ કર્યો. વાકચત્રા રૂપાંતરો અને ઉદ્દેશાવતોને લગતા નિયમો તારવ્યા. ભાષાના વર્તનનો અભ્યાસ કરીને વિલાસિત કરેલા ભાષાના અમૂર્ત સામાન્ય માળખાને એ જ વિજ્ઞાને Language તરીકે ઓળખાવ્યું; ખીજા એક વિજ્ઞાને Linguistic Competenceના નામે એને મળતો ખ્યાલ રજૂ કર્યો. વાસ્તવમાં પ્રયોગ્યતા કે પ્રયોગ્યતાની ભાષાને-ભાષાના પ્રગટ, સિદ્ધ રૂપને Paroleનું નામ અપાયું. સેગ્મે બધા ભાષકો માટેનો સર્વસામાન્ય મૂલાધાર છે પણ દરેક ભાષક અને સર્જકે આખરે તો પોતાનો Parole સાધવાનો રહે છે. વ્યક્તિ પોતાની અભિવ્યક્તિને Paroleના રૂપે જ નિપજાવી શકે. ભાષામાં નિહિત રહેલી અસરકારકતાઓને દરેક ભાષક પોતાના અપ અને ગજ પ્રમાણે ઉપયોગમાં લે છે. એ જ રીતે દરેક સર્જક પણ ભાષામાં રહેલી અસરકારકતાઓનો પોતાના સર્જનાત્મક હેતુઓ માટે વિનિયોગ કરે છે.

ભાષાવિજ્ઞાન ભાષાનો અભ્યાસ કરે છે અને સાહિત્ય ભાષાને ઉપયોગે છે, તો વિવેચન એ સાહિત્યનો વિમર્શ-અભ્યાસ કરે છે. ભાષાવિજ્ઞાનને તથા સાહિત્યને-બંનેને ભાષા સાથે નિસખત છે, તો શું ભાષાવિજ્ઞાને ભાષાનાં વિશ્લેષણ અને વર્ણન માટે નિપજાવેલી પદ્ધતિઓનો ઉપયોગ સાહિત્યના અભ્યાસ માટે ન થઈ શકે? સાહિત્યને સમજવા માટે એમાંની ભાષાને સમજવાનું આવશ્યક હોય તો એ ભાષાને સમજાવવા ભાષા-

વિજ્ઞાનને લેખે ન લગાડાય ? અમુક ઉક્તિઓમાં અમુક ગુણવાચક શબ્દ વિશેષણ તરીકે છે કે નામ તરીકે, સંખ્યાવાચક શબ્દ વિશેષણ તરીકે છે કે નામ તરીકે, વાક્યનો પ્રયોગ કર્તાર છે કે કર્મણિ, કોઈ એક વાક્યમાં એકથી વધુ ભીતરી બંધારણો સંકુલિત થયાં છે કે એક જ ભીતરી બંધારણ વિશિષ્ટ બનીને આવ્યું છે, એ વાક્ય કયા ભીતરી બંધારણમાંથી ઉદભવિત થતું સપાટી પરનું બંધારણ છે, એ વાક્યનાં બીજાં ફેટલાં ને ક્યાં ક્યાં રૂપાંતરો શક્ય છે, વાક્યમાં પ્રયુક્ત શબ્દોના કોશનિર્દિષ્ટ અર્થો શા છે અને એ શબ્દો વાક્યના સંદર્ભમાં કશી નવી અર્થવિષયક લાક્ષણિકતાઓ પ્રાપ્ત કરવા તરફ વળે છે કે કેમ, શબ્દોનાં Semantic components અને plus-minus features શાં છે, શબ્દોના ધ્વનિવિન્યાસની કશી નોંધપાત્ર વિશેષતાઓ છે કે કેમ-વગેરે રીતે કૃતિની વાચનાની વિચારણા કરીને તેની ભાષાકીય લાક્ષણિકતાઓનું વર્ણન કરી શકાય. કૃતિની વાચનામાં ફેટલાં ને કયા પ્રકારના નામો, વિશેષણો, ક્રિયાવિશેષણો, ક્રિયાપદો, અવ્યયોનો, ઉપયોગ થયો છે; કયા પ્રકારના શબ્દો ક્યાં ક્યાં ફેટલી સંખ્યામાં પ્રયોજાયા છે; તેમનાં પ્રયોગાવર્તનનું સ્વરૂપ કેવું રહ્યું છે વગેરે વિશેની સ્થૂલ આંકડાકીય માહિતી વર્ગીકૃત કરીને રજૂ કરી શકાય. પણ તેને સાહિત્યતત્ત્વ સાથે કશો સંબંધ હોવાનું ભાગ્યે જ કોઈ પ્રમાણિત કરે. વાગ્ધ્વનિ પર આધારિત એક માનવીય પ્રત્યાયનતંત્રના વ્યવસ્થિત ઉપયોગના નમૂના તરીકે કૃતિની વાચના ફેવી છે તેનું જ નિદર્શન કૃતિવાચનાની વ્યાકરણવિષયક લાક્ષણિકતાઓનો સંપૂર્ણ વર્ણન દ્વારા મળી શકે. એવા વર્ણનનો એથી વિશેષ કોઈ અર્થ સરતો નથી.

પરંતુ સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં, ખાસ કરીને કવિતામાં આપણે ઘણી વાર એવી ઉક્તિઓ જોઈએ છીએ કે જે તે કૃતિ જે ભાષાની હોય તે ભાષાની સામાન્ય પ્રજ્ઞાલિકાઓનો ભંગ કરતી હોય છે. અર્થે શબ્દરચના કે સમાસરચના, શબ્દનો રૂઢિ કરતાં જુદા કાર્ય માટે ઉપયોગ, પદાનુવચમાં પરંપરાવિરોધક હંદ અને ધ્વનિના વિનિયોગમાં નવીનતા, પરંપરાથી જુદા અર્થમાં શબ્દોનો પ્રયોગ, નવીન અલંકાર રચનાઓ વગેરે અનેક બાબતોને આપણે આના દાખલા તરીકે ટાંકી શકીએ. અન્યથા જે પ્રજ્ઞાલિકાભંગ દુર્બોધતા કે ક્લિષ્ટતામાં, નરી અર્થહીનતામાં કે પ્રત્યાયનના સાવ અભાવમાં સરી પડે તે પ્રજ્ઞાલિકાભંગ સર્જનાત્મક કૃતિમાં નવું, સમૃદ્ધ, આસ્વાદ્ય, કુદરૂઢલપ્રેરક, પ્રાણુવાન ભાષાબળ બનીને આવે છે. ત્યાં તે સહૃદયને માટે દુર્બોધ કે

દિલ્લટ ખનવાને ખદલે નવી લાવદિશા ઉઘાડનારો સખળ લાષાક્રીય ઉમેષ ખનીને આવતો વરતાય છે. જડ વ્યાકરણી માટે લલે એ મૂર્તિખંડન હોય; સહદય માટે તે નલું ચિલ્પવિધાન છે. લાષા પોતાને લાંગીને પોતાનામાંથી જ પોતાનો નવો ઘાટ ઘડે છે ત્યારે તે તાલ્ વીક્ષલોને, નવાં સંવેદનોને પ્રગટાવવા સક્ષમ ખને છે. એની ફરી ફરીને વંધ્ય ખનતી ફૂખને ફરી ફરીને ફલાવવી પડે છે. કૃતિમાં ઉલ્લંઘન યત્ન હોવા છતાં કૃતિવાચનાત્નુ પ્રત્યાયન ખોટકાત્નુ નથી ખલેકે વધુ અસરકારક ખને છે. એનો અર્થ એ યથો કે સાહિત્યના અભ્યાસીએ લાષાવિજ્ઞાનની પદ્ધતિએને લેએ લગાડીને કૃતિનેા માત્ર વાચના તરીકે અભ્યાસ કરીને અટકવાનું નથી પણ કૃતિનેા એક અભિવક્તવ્ય (discourse) તરીકે પણ અભ્યાસ કરવાનેા છે અહીં એને લાષામાં યથેલા નવા પ્રયોજો, નવાં પ્રસ્થાનો, વિચલનોનેા તુલનાત્મક નિર્ણય કરવા માટે લાષાની સ્થાપિત પ્રણાલિકાએનો ખ્યાલ રાખવાનેા આવશે જ.

આપણાં પરંપરાગત વ્યાકરણો આપણી વ્યવહારપ્રણીત લાષાના સ્વરૂપને સમજાવે છે. એ વ્યાકરણોનેા વ્યાપ એ વ્યવહારપ્રણીત લાષાના પરિધ સુધીનેા હોય છે. સર્જક એ પરિધને ચાતરે છે. તેા શું વ્યાકરણ પણ પોતાની પૂર્વનિખલ્લ સીમાને ઝાળંગીને નવતર લાષાપ્રયોજો, પ્રયોગવક્તાએના ખુલાસા આપવા સુધીની ક્ષમતા વિસ્તારી ના શકે ? એ આમ થાય તેા આપણને એક એવું વ્યાપક વ્યાકરણ પ્રાપ્ત થાય જે વ્યવહારપ્રણીત તેમ જ સાહિત્યપ્રણીત એમ ખને લાષાસ્તરોની લાક્ષણિકતાએના ખુલાસા આપવાનું યુગપત્ સામર્થ્ય ધરાવે. પરંતુ આમ ખનલું શક્ય નથી, કારણ કે કૃતિમાં સધાયેલા વિચલનને તેની સાભિપ્રાયતા ને સક્ષળતા તેના સંદર્ભમાંથી મળી રહે છે. આ સંદર્ભ વ્યવહારના સંદર્ભથી જુદો છે; એ કૃતિ પૂરતો વિશિષ્ટ છે. કૃતિની સમાપ્તિ સાથે એ સંદર્ભ પૂરો થાય છે અને એ સંદર્ભ પૂરો થતાંની સાથે એમાંના વિચલનની મલ્યવત્તા ને સાભિપ્રાયતા પણ પૂરી થઈ જાય છે. જે સર્જક એક પ્રયોગવક્તા સાંધે છે તેા એને પ્રાણ્યૂર્વક જીવવા માટે એક આખોડવાનું પણ તે કૃતિના સંદર્ભ રૂપે નિર્માણ કરે છે. સંદર્ભ અને પ્રયોગવક્તા એ ખને એકખીજને અવિયોજ્ય રૂપે sustain કરે છે. આથી દરેક સર્જનાત્મક કૃતિને તેનું પોતાનું આગવું વ્યાકરણ હોય છે એમ કહેવાય છે. આ વ્યાકરણ કૃતિએ કૃતિએ વિશિષ્ટ હોવાનું અને તેથી એ સામાન્ય વ્યાકરણથી જુદું પડવાનું; અને તેથી સામાન્ય વ્યાકરણ સાથે કૃતિગત વ્યાકરણો એકરૂપ ખની શકવાનાં નહીં.

કૃતિમાં પ્રયોગવૃક્તિઓ, વિચલનો કે પ્રચ્છાલીલ'ગો દ્વારા જ સર્જકતા પ્રગટ થઈ શકે એમ કહેવાનો અહીં આશય નથી. વિચલનોનું માત્ર વિચલનો તરીકે કદાચ કશું મૂલ્ય નથી. તેમણે પોતાની રસક્રીયતા (aesthetics)ને અને એ દ્વારા કૃતિમાંની તેમની કલાગત સમર્થકતાને, અપરિહાર્યતાને સિદ્ધ કરી આપવી જોઈશે. માત્ર નવા પ્રયોગોનો દેખાડો કરવા કે શોખ પોષવા એમનો આશરો લેવાય તો તે નિરર્થક નીવડે. એ જ રીતે વિચલનોનો આશરો લેવાયો ન હોય તો પણ કૃતિ કલાત્મક, રસાવહ જની શકી હોય એવા દાખલા પણ મળી રહે. આમ ભાષાવિજ્ઞાન કૃતિને કલાકૃતિ તરીકે પામવાનું અંતિમ સાધન નથી; છતાં અંતિમ તબક્કે પહોંચવા માટેના એક મહત્વના પ્રારંભિક સોપાન તરીકે ભાષાવિજ્ઞાનની સેવા ઉપયોગી નીવડી શકે એવો સધિયારો બેધડક લઈ શકાય.

સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન એ બે વિષયો વચ્ચે આપણા યુગમાં જુદા જુદા સ્તરે નિકટના સંબંધો સ્થપાતા રહ્યા છે; એટલું જ નહિ, બંને વિષયો વચ્ચે એ એ પરસ્પરને પ્રકાશિત અને પ્રભાવિત કરતા રહ્યા છે, દેખાતું છે કે બંનેને માનવચિત્ત જોડે ગાઢ નિસ્મૃત રહી છે. સાહિત્યકૃતિ સૌ પ્રથમ અને અંતે તો કોઈ ને કોઈ માનવચિત્તની સરજત છે; વારંવાર માનવચિત્તનાં ગૂઢન રહસ્યોનો તામ હેવાનું તે તાકે છે; અને જાવકના ચિત્ત પર તેની સીધી અસર પડે જ છે. ખીજી બાજુ મનોવિજ્ઞાન પણ માનવચિત્તના બધારણો અને તેના ભિન્ન ભિન્ન વ્યાપારોનો જ અભ્યાસ કરવા પ્રવૃત્ત થયું છે. એટલે એ બે વચ્ચે સહજ જ માર્મિક અનુસંધાન રહ્યું હોવાનું સમજાય.

પણ એ બંને વચ્ચેના આંતરસંબંધો સ્પષ્ટ કરવાનું એટલું સરળ નથી. સાહિત્યની કૃતિ માનવચિત્તની વિશિષ્ટ એવી સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિનું પરિણામ છે; ચિત્તની એક સ્વાયત્ત અને સ્વસંચાલિત પ્રવૃત્તિ હોયે એનું અસાધારણ મહત્ત્વ છે. અને આવી વિરલ ચૈતસિક ઘટના થયે અંશે તાર્કિક વિશ્લેષણમાં પકડી શકાતી નથી. ખીજી બાજુ, મનોવિજ્ઞાનનો ઉપક્રમ એક ચોક્કસ વિજ્ઞાન બનવા તરફનો રહ્યો છે, અને એ માટે એ સતત વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિઓ અને ઓળખોનો પુરસ્કાર કરતું રહ્યું છે. માનવચિત્ત જેવી વસ્તુને, ચોક્કસ વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાંતોમાં ઘટાવી આપવાના તેના પ્રયત્નો રહ્યા છે.

\* 'આકાશવાણી', વડોદરાના સૌજન્યથી. તા. ૭-૬-૮૧ ના દિવસે રજૂ કરેલા આ વિષયનો વાર્તાલાપ અહીં વિસ્તારીને રજૂ કર્યો છે.

મતલબ, સાહિત્ય સર્જન અને મનોવિજ્ઞાનની પ્રતિવિધિઓ નિરનિરાળી રહી છે, અને, એટલે જ, પરસ્પરના સંબંધો અને પ્રભાવોને લગતા પ્રશ્નો, પહેલી નજરે દેખાય છે, તેથી અનેક ગણા અટપટા અને મુસ્કેલ પુરવાર થયા છે.

એક સુવ્યવસ્થિત વિજ્ઞાન લેખે મનોવિજ્ઞાન આધુનિક સમયમાં ઝડપથી ખેડાવા લાગ્યું એ ખરું, પણ માનવચિત્તની અકળ શક્તિઓને ઓળખવાના પ્રયત્નો તો ઘણા પ્રાચીન સમયથી આરંભાયા દેખાય છે. અનેક કવિઓ, કલાકારો અને લેખકો માનવ સંસ્કૃતિના આરંભકાળે ચિત્તનાં ગહનતમ રહસ્યો તાગવા સક્રિય બન્યા હતા, એમ દેખાશે. સોફોકલિસની પ્રસિદ્ધ ટ્રેજેડી 'ધ ઈડિપસ કિંગ,' વ્યાસનું મહાકાવ્ય 'મહાભારત,' શેક્ષ્પિયરની 'હેમ્લેટ' આદિ ટ્રેજેડીઓ, અને સર્વેન્ટિસની કથા 'ડોન કિહોટે'—એ સર્વનાં માનવ-મનનાં રહસ્યો મૂર્ત થયાં જ છે. કેવળ આંતરગ્રાંથી એ મહાકવિઓએ અને લેખકોએ માનવચિત્તનાં ગૂઢઅંચલને અને સંઘર્ષોને તાગમેળવ્યા હતા. આ સદીના આરંભકાળે ફ્રાયડે અચેતનનો અને તેની સાથે સંયુક્ત ઈડિપસ આદિ પ્રાચીનો ખ્યાલ પ્રતિષ્ઠિત કર્યો તે પહેલાં અસંખ્ય કવિઓ અને કલાકારોએ મનના અધારિયા ખંડની ઓછી વત્તી ઝાંખી કરી હતી જ. અને અચેતનની પ્રતિષ્ઠા કરનાર ફ્રાયડ પોતે પણ આવી કેટલીક સાહિત્યકૃતિઓમાંથી પ્રેરણા પામ્યા હતા. પોતાના સિરોરમાં જન્મદિવસની ઉજવણીના પ્રસંગે ફ્રાયડે વિનીતભાવે નિવેદન કર્યું હતું કે અચેતન એ કંઈ સારી પોતાની બોજ નથી; ઘણા લાંબા સમય પર સાહિત્યકારોએ એની બોજ કરેલી જ હતી. મેં તો એની તપાસ કરવાની માત્ર વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ શોધી આપી છે એટલું જ.

એટલે, ફ્રાયડની મનોવૈજ્ઞાનિક બોજમાં કેટલીક સાહિત્યકૃતિઓ—વિશેષતઃ 'ઈડિપસ ધ કિંગ' અને 'હેમ્લેટ' જેવી અનન્ય કૃતિઓ તેમને પ્રેરક બની હોય એમ સમજાય છે. ઈડિપસ પ્રાચીન તેમના ખ્યાલને એમાંથી પુષ્ટિ મળી હશે, એમ માનવાને કારણ છે.

મનોવિજ્ઞાન આજે અનેક સિદ્ધાંતો અને વિચારધારાઓમાં ફેલાઈ ચૂક્યું છે. ફ્રાયડ અને તેમના આરંભકાળના 'શિષ્ય યુગ'ની અચેતનની વિચારણાઓ પછી તો મનોવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં વર્તનવાદ, નેસ્ટાલ્ટ જેવા અનેક વાદો ઉદ્ભવ્યા. પણ સાહિત્યના સર્જન અને વિવેચન પર સંભવતઃ ફ્રાયડ અને યુગની વિચારણાઓ, તેમાંયે વિશેષતઃ ફ્રાયડની વિચા-



રણાઓ વધુ પરિણામકારી નીવડી છે. અલગત, ફોયડની મુખ્ય નિસ્ખત તો અચેતનની અંધિઓ અને મનોરુચ્છતાના સાથે રહી છે. મનોરુચ્છતાના દર્દીઓ સાથે તેમણે પ્રત્યક્ષ કામ કર્યું હતું, અને અચેતનના પ્રાતના આદિ આવેગો, અવરુદ્ધ ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓ અને મનોરુચ્છતાની અંધિઓનો તાગ મેળવવા તેમણે મનોવિશ્લેષણની આગવી પદ્ધતિ નિપજાવી કાઢી હતી. એ રીતે મનોરુચ્છતાની ચિકિત્સાના પ્રશ્નોએ જ તેમનું વિશેષ ધ્યાન ગ્રેકયું હતું. કળાનિર્માણ કે સર્જનની પ્રવૃત્તિ વિશે વિચારસરણિ રજૂ કરવાનું તેમનું ઝાઝું વલણ નહોતું. છતાં કળાનિર્માણ અને કલાકારના મનોગત વિશે તેમણે થોડીક, પ્રાસંગિક કહેવાય તેવી, ચર્ચા કરેલી છે. આજે એ ચર્ચામાં ઘણું બધું વિવાદાસ્પદ લાગશે. હકીકતમાં, કળાનિર્માણ વિશે વધુ સંગીન, વધુ દૃષ્ટિસંપન્ન, અને વધુ પ્રસ્તુત વિચારણા તો યુગ પાસેથી મળી, અને, છતાં સમગ્રતયા આધુનિક સાહિત્યના સર્જનવિવેચન પર વધુ પ્રભાવ તો ફોયડનો રહ્યો દેખાય છે.

ફોયડના મતે કલાકારનું જગત એ તેના હિવાસ્વપ્ન જેવું, એક આભાસી જગત છે. એમાં તેના અચેતનની અત્યુપ્ત ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓની પૂર્તિ થાય છે ત્યારે પોતાના (કે પોતાનાં મિત્રો) પૂરતું એક કાલ્પનિક જગત રચી લે છે. કલાકાર પણ આવું જ એક કાલ્પનિક જગત ઇપજાવી કાઢે છે. ફોયડ એ વાતથી સભાન છે કે જે લેખકો પુરાણકથાઓ દંતકથાઓ કે ઐતિહાસિક વૃત્તાંતોને પોતાની વર્ણસામગ્રી તરીકે સ્વીકારે છે, તેમના સંદર્ભે ઇચ્છાપૂર્તિનો સિદ્ધાંત એટલો પ્રસ્તુત ન બને; પણ જે કવિઓ અને લેખકો કેવળ કલ્પનાનું જગત રચે છે, તેમની રચનાઓમાં એ સિદ્ધાંત પ્રસ્તુત રહે છે જ, વળી, એક તબક્કે ફોયડે કલાકારનું ચિત્ત મનોરુચ્છતાની 'કોટિ' સંભવે છે કે મનોરુચ્છતાનાં જ વધુ લક્ષણો ધરાવે છે એમ પ્રતિપાદિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. જો કે ખીજા સંદર્ભે કલાકારની રૂપનિર્માણની વિશિષ્ટ શક્તિને નિર્દેશ તેમણે કર્યો છે. પણ એકંદરે તેમણે કલા વિશે જે કંઈ કહ્યું તેમાં સર્જકતા અને રૂપનિર્મિતિના પ્રશ્નો ગૌણ બની ગયા દેખાય છે.

યુગ આમ તો ફોયડનો આરંભકાળનો શિષ્ય હતો. પણ ફોયડની અચેતન વિશેની વિચારસરણિ જોડે પૂરો સહમત ન બની શક્યો. એટલે સામૂહિક અચેતનનો વિશિષ્ટ સિદ્ધાંત તેમણે વિકસાવ્યો. ફોયડને અસિમત અચેતન મુખ્યત્વે જાતીય આવેગ અને જાતીય સંબંધનોતો સંકુલ હતો.

વ્યક્તિનાં અંગત રૂપનાં સંવેદનો સંચલનો કે સંઘર્ષોનો એ પ્રાંત હતો. યુગે અચેતનના નિમ્ન સ્તરે, અંગત કે વૈયક્તિક સંવેદનાથી મુક્ત, વ્યાપક માનવજાતિના 'સામૂહિક અચેતન'ની ભૂમિકા ખતાવી. તેમનો આ સિદ્ધાંત 'સામૂહિક અચેતન' (Collective unconscious) તરીકે ઓળખાવવામાં આવ્યો છે. સામૂહિક અચેતનના સ્તરે 'આદ્યરૂપો' (archetypes) આદિમ કલ્પનો રૂપે પડ્યાં હોય છે. એક જ તરેહના અનંત અનુભવોમાંથી શેષ રહેલા એ સંસ્કારો છે અને ચિત્તના બંધારણમાં એ સહજ રીતે ઊતરી આવ્યા હોય છે. યુગનો આદ્યરૂપો વિશેનો આ વિશિષ્ટ ખ્યાલ, આપણે આગળ જોઈશું કે, આધુનિક વિવેચનમાં અમુક અંશે સમર્પક બની રહ્યો છે.

ફ્રોયડની તુલનામાં યુગનો કલાવિચાર વધુ યથાર્થ અને અર્થસભર દેખાય છે. સર્જક એક મનોરુચ્છુ દેશનો માનવી છે. અને તેની સૃષ્ટિ કેવળ અધૂરી ઇચ્છાઓની 'પૂર્તિ' છે, એ ફ્રોયડનો વિચાર તેમને સંમાધાનકારી નીવડ્યો નથી. કલાકૃતિના નિર્માણમાં સર્જકચિત્તના અતિ જટિલ વ્યાપારો કામ કરી રહ્યા હોય છે, અને હેતુપૂર્વક સલાનપણે એમાં રૂપનિર્માણની પ્રવૃત્તિ ચાલે છે એ હકીકત વિશે તેઓ પૂરેપૂરા સલાન હતા અને એટલે જ સર્જક ચિત્ત અને સર્જનાત્મક કૃતિના બંધારણના પ્રશ્નો, ઉપલક્ષ નજરે દેખાય તેથી અનેક ગૂંચા અટપટા સંભાવે છે એમ તેઓ નોંધે છે.

આરંભકાળમાં ફ્રોયડની મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિનો સ્વીકાર કરી ચાલનારા અનેક અભ્યાસીઓએ પ્રસ્તુત સાહિત્યકારની કૃતિ કે કૃતિઓમાંથી તેના અચેતનની અંધિઓતું અતિ સરળતાથી તારણ કાઢવાની વૃત્તિ સેવી હતી. એ જ રીતે લેખકના ચિત્તની અંધિઓ વિશેની ભણુકારી તેમની સાહિત્યકૃતિઓના મર્મ હિંસતા તેમણે સીધંસીધે ખપમાં લીધી હતી. પણ આ જાતના અભિગમે કર્તા કે કૃતિ વિશે ગેરસમજ ઊભી કરે છે, એમ યુગ જોઈ શક્યા હતા. યુગ અલખત ભણુતા હતા કે કલાકૃતિ અને તેના સર્જક વચ્ચે નિકટનો સંબંધ છે, અને બંને પરસ્પરાલંબી છે. અને છતાં કલાકૃતિના સંવેદન વિષયમાંથી સરળ રીતે કર્તાનું મનોગત પ્રમાણુવાનો પ્રયત્ન એટલો જ જોખમી છે, જેટલો કર્તાના અચેતન વિશેના ખ્યાલો પરથી કૃતિના રહસ્યને પામવાનો પ્રયત્ન. એ બેની વચ્ચે કાર્યકારણનો સંબંધ સ્થાપવાનું અત્યંત મુશ્કેલ છે.

યુગના મતે કવિની ગહન સંવેદનામાં સામૂહિક અચેતનનું અનુસંધાન

રહ્યું હોય છે. આખીય માનવજાતિએ અનુભવેલા આઘરૂપોનો એમાં સહજ પ્રવેશ થઈ જાય છે. કવિનું સંવેદન એ રીતે તેનું વ્યક્તિગત સંચલન ન રહેતાં આખી માનવજાતિનું સ્પંદન બની રહે છે. નોંધપાત્ર મુદ્દો એ છે કે તેઓ કાવ્યરચનામાં 'અંગત' તત્ત્વોનો લોપ કરવાનો આગ્રહ સેવે છે. વૈયક્તિક ભિન્નિઆવેશથી અળગા બની કવિએ આખી માનવજાતિના અંતરનું રહસ્ય પ્રગટ કરવાનું છે એમ તેઓ કહે છે. એલિયટની જેમ તેઓ પણ કેવળ લાગણીમાં જીવતા માનવીથી કાર્યસર્જનમાં પ્રવૃત્ત થતા તેના એતોવ્યાપારને એક અલગ સ્વાયત્ત ઘટના રૂપે નિહાળે છે. 'In his capacity of artist he is neither auto-erotic, nor hetero-erotic, nor erotic in any sense. He is objective and impersonal even inhuman - for as an artist he is his work, and not a human-being.' આમ યુગની વિચારણામાં ફોયડના વિચારોને સમર્થ ઉત્તર મળી જાય છે.

આધુનિક મનોવિજ્ઞાનના, વિશેષ કરીને ફોયડની વિચારણાના પ્રભાવ નીચે સર્જકતાની વિભાવના બદલાતી દેખાશે. પ્લેટો એમ માનતા કે કવિ ઉન્માદની દશામાં કાવ્યરચના કરે છે. વર્ડઝવર્થ સેલી જેવા રોમેન્ટિક કવિઓએ કવિતાનો ઉત્તમ દિવ્ય પ્રેરણામાં જોયો હતો. ફોયડના મનોવિજ્ઞાન સાથે સાહિત્યકૃતિનો સ્રોત અચેતનની ગ્રંથિઓમાં જોવાના પ્રયત્નો શરૂ થયા. અચેતનની અવરુદ્ધ ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓ ચેતન પર ભારે ભીંસ લાવે ત્યારે વ્યક્તિ મનોરુચ્ચ દશામાં ધકેલાય. પણ મનોરુચ્ચ વ્યક્તિ પોતાની અવરુદ્ધ ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓને ડુંધનારાં તરવોની જોજ કરી શકે, તો મનની શુભાવેલી સ્વસ્થતા તે ફરીથી સિદ્ધ કરી શકે. ફોયડના મતે સાહિત્યની પ્રવૃત્તિ એક રીતે મનોસ્વાસ્થ્ય લાવનારી પ્રવૃત્તિ છે. ચિત્તના મહનતર, સ્તરની ગ્રંથિઓ ભેદવામાં એ સહાયક નીવડી શકે છે. આમ સર્જકતાનો સ્રોત હવે બિર્ધલોકની પ્રેરણામાંથી નહિ, અરાજકતા અને અધારભર્યા અચેતનમાં શોધી બતાવવામાં આવ્યો. સાહિત્યકારને સાહિત્ય-રચના અર્થે જે બળ પ્રેરી રહ્યું છે તે કોઈ આકાશી વસ્તુ નહિ, તેના સમગ્ર વ્યક્તિત્વના હાર્દમાં પડેલું સજીવ તત્ત્વ છે. સર્જકચિત્તને જિંડે જિંડે રુખી, રહેલી, એ ધાર્દ્રિક પ્રાણિ હોય, ચેતન અચેતનનો સંઘર્ષ હોય, કોઈક અપરાધબોધ, પશ્ચાત્તાપ, કે એવી બીજી ધૂધળી લાગણી હોય. ગમે તે તત્ત્વ સંચાલક બળ બન્યું હો, સર્જકના અચેતનમાં તેના અણસાર મળી શકે.

અને આ રીતે, સર્જનપ્રક્રિયા વિશે આધુનિક યુગના કવિઓ, કલાકારો અને ચિંતકોએ પણ જે જાતજાહેવાલો રજૂ કર્યા તેમાં અચેતનનો સ્વીકાર તરત ધ્યાન ખેંચે છે.

સર્જનપ્રક્રિયાની સાથેસાથ સર્જકોનું મનોગત તાગવાની પ્રવૃત્તિને વેગ મળ્યો. ફ્રાયડે પોતે વિખ્યાત કલાકાર સિયોનાર્દો દે વિન્ચિની. સર્જકપ્રતિભાને સમજવાનો સમર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે. સિયોનાર્દોએ છેક નાનપણમાં ગીધ પંખીને લગતી એક વિચિત્ર ફેન્ટસી પ્રત્યક્ષ કર્યાનું નોંધ્યું છે. ફ્રાયડે તેમની એ ફેન્ટસીનું પોતાની આગવી મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિએ અર્થઘટન કર્યું, અને તેમના અચેતનમાં પડેલી માતૃપરક અંધિયોનો ખ્યાલ બાંધી આપ્યો. જે કે પાછળથી એરિક ન્યૂમેને આ ફેન્ટસીનું ફ્રાયડના આ જાતના અર્થઘટનથી ભિન્ન અર્થઘટન કરી આપ્યું. તેમણે યુગના આશ્ચર્યોના સિદ્ધાંતમાં એને ઘટાવી આપી. ફ્રાયડે જ્યાં માતૃપરક અંધિયું તત્ત્વ જોયું ત્યાં એરિક ન્યૂમેને 'મધર આર્કિ-ટાઈપ્સનું' તત્ત્વ શોધી આપ્યું. ફ્રાયડે દોસ્તોએવ્સ્કીના મનોગતને તાગવાનો પ્રયત્ન પણ કર્યો છે. દોસ્તોએવ્સ્કીના કથાસાહિત્યમાંથી તેમ તેમનાં અન્ય લખાણોમાંથી પુરાવાઓ મેળવી તેમના ચિત્તમાં પડેલો અપરાધ-ભાવ અને તેની સાથે સંલગ્ન ખીજી અંધિયોની પણ તેમણે તપાસ કરી. શેઈફ્સ્પિયરના 'હેમલેટ'માં ઈડિપસ અંધિનો સંકેત તેમણે વાંચ્યો હોય જ. ફ્રાયડે આ સંકેત ઉપાડી લઈ પાછળથી અન્ડર્લેન્ડે હેમલેટમાં પડેલી ઈડિપસ અંધિનું વિસ્તૃત સ્પષ્ટીકરણ કરી આપ્યું. એટલું જ નહિ, મૂળ શેઈફ્સ્પિયરના ચિત્તમાં ગહન સ્તરે આવી અંધિ પડી હતી એવી ધારણા પણ રજૂ કરી. ફ્રાયડે નિપજાવેલી મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિએ (અને પછીથી મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિઓ જુદી જુદી દિશામાં વિકસતી રહી દેખાય છે) પછીથી ખીજા અનેક સર્જકોના અચેતનને તાગવાની પ્રવૃત્તિ વિકસતી રહી છે. એ પૈકી એડગર એલન પો, હલ્ડેઈક, બાલ્ડેર, કાફ્કા, ચિટ્રસ, હોરેન્સ જેવા સર્જકોના અભ્યાસો વિશેષ ધ્યાન રોકે છે. ફ્રાયડ પહેલાં ય પાશ્ચાત્ય જગતમાં સાહિત્યકારોનાં નાનાંમોટાં જીવનચરિત્રો લખાયેલાં. તેમાં ચરિત્ર-લેખકોએ પોતાને પ્રાપ્ત સાધનોની મદદથી ચરિત્રનાયકના જીવનકવનને પ્રેરનારાં આંતરિક બળોને સમજવાના પ્રયત્નો કર્યા હતા. હવે મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિ પ્રાપ્ત થતાં વધુ કાર્યક્ષમ જોખર કાચમાં આવ્યું હોય, એમ અભ્યાસીઓને લાગ્યું. કાફ્કા ચિટ્રસ આદિની સાહિત્યસૃષ્ટિના મગકોષોમાં તેમની અચેતન અંધિયો

પ્રવેશી ચૂકા છે, એમ જતાવવાના પ્રયત્નો હવે શરૂ થયા. પણ આ પ્રકારનાં અધ્યયનને એની દેખીતી મર્યાદા સંભવે છે. એક સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત રચના તરીકે કૃતિ જે કંઈ વિશિષ્ટ રહસ્ય ધરાવે છે, તેનો ખુલાસો આવા મનોવિશ્લેષણથી ભાગ્યે જ મળી શકે. કૃતિના રહસ્યમાં એના સર્જકના અચેતનની અંધિ કે સંઘર્ષનું રૂપાંતર થઈ ચૂક્યું હોય છે. કૃતિના પ્રેરક બળ સમી અંધિ કે સંઘર્ષ બહુ બહુ તો કાચી સામગ્રીનો એક અંશ બની શકે. એટલે સમગ્ર કૃતિના ‘અર્થ’ને આવી કાંઈ અંધિ કે સંઘર્ષના ખ્યાલમાં ઘટાવી આપવાની પ્રવૃત્તિ સાચી દિશાની નથી. કૃતિના વિવેચન-મૂલ્યાંકનની દૃષ્ટિએ આવી સામગ્રી અપ્રસ્તુત બની રહે છે.

ફ્રોયડના મનોવિશ્લેષણના ખ્યાલો પાશ્ચાત્ય જગતમાં ઘણા ક્રાંતિકારી નીવડ્યા દેખાય છે. સાહિત્યમાં વર્ણવિવધ તરીકે હવે અચેતનની સંકુલ અંધિઓનો સ્વીકાર કરવાનું વલણ જન્મ્યું. કાફકા જેવા વિલક્ષણ સર્જકે સંપ્રગપણે પોતાના અચેતનના સંઘર્ષોને મૂર્તિમંત કરવાની પ્રવૃત્તિ કરી. અલબત્ત, ફ્રોયડની વિચારણાઓને સીધીસીધી લાગુ પાડી આપવાના પ્રસંગો ઠઠાય ઘણા ઓછા હશે. પણ ફ્રોયડના મનોવિજ્ઞાને જે નવું ‘કલ્પર’ જન્માવ્યું તેના વાતાવરણમાંથી અનેક સર્જકોએ પ્રેરણા મેળવી જણાય છે. એન્સર્ડ નાટકોના મૂળમાં પણ અનેક વાર અચેતન સ્તરની સંકુલતાને પ્રતીકાત્મક રૂપ આપવાની વૃત્તિ જ રહેલી જોઈ શકાશે. સર્ચિયલ કાવ્યની વિભાવના પાછળ પણ અચેતનના આંતરપ્રવાહોને યથાર્થ રૂપમાં પામવાની વૃત્તિ રહી છે. એમ કહી શકાય કે અચેતનના ખ્યાલની પ્રતિષ્ઠા થતાં કથાસાહિત્યમાં પાત્રની વિભાવના પણ અમુક અંશે બદલાવા પામી. તે સાથે જ રચનાસંવિધાન અને ભાષાસૌલીના સ્તરે પણ વતીઓછી બસર પડી. અચેતનને મૂર્ત રૂપમાં તામ્રવાને કલ્પનો પ્રતીકો અને પુરાણ-કથાઓ જેવાં સાધનો વ્યાપક ઉપયોગમાં લેવામાં આવ્યાં. જોયસની કૃતિ ‘યુલિસિસ’ અને કાફકાની ‘ધ કાસલ’ જે પ્રકારનું સ્વપ્નસદૃશ વિશ્વ ઇત્યું કરે છે. અને એમાં જે પ્રકારની પ્રતીકલક્ષી કથનરીતિનો વિનિમોગ થયો છે, તેની પાછળ ફ્રોયડવાદનો પ્રત્યક્ષ નહિ તો પરોક્ષ પ્રભાવ હોવાનું સ્પષ્ટ સમજાય છે. આ સદીના કથાસાહિત્યમાં પછીથી ‘ચેતનધારા’ અને ‘આંતરિક ઓગ્રાહિત’ તરીકે પ્રયોજાયેલી વિશિષ્ટ રચનારીતિઓ પણ, આથી કંઈક ભિન્ન પણ મનોવૈજ્ઞાનિક વિચારણાઓથી જ પ્રેરાયેલી છે.

મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિ સાહિત્ય કૃતિના ‘અર્થ’ ઉકેલવાના કાર્યમાં

એક મહત્વનું ઓળખની રહી. જૂની નવી રહસ્યાવૃત્ત કૃતિઓનું હાર્દ પામવા આ પદ્ધતિ ધીમે ધીમે વ્યાપક બનતી ગઈ. હેમ્લેટ પોતાના પિતાના ખૂનનો બદલો લેવામાં વિલંબ કેમ કરી રહ્યો હતો એ વિશે ગઈ સદીના અંત ભાગ સુધીમાં કેટલાક અભ્યાસીઓએ પોતપોતાની રીતે ખુલાસાઓ આપવાના પ્રયત્નો કર્યા હતા. પણ તે એટલા સમાધાનકારી નહોતા નીવડ્યા પણ અન્સર્ટ જેન્સે હેમ્લેટના પાત્રમાં ઈડિપસ ગ્રંથિનો ભેદ ઊંકલી આપ્યો; તે સાથે એ રહસ્યમય પાત્રનું અને નાટ્યકૃતિનું પણ હાર્દ ખુલ્લું થઈ જતું લાગ્યું. ચાર્લ્સ નાઈકરે કાફકાની રચના 'ધ કાસલ 'ની સ્વાનસદશ રૂપ-રચનાનું અને તેના ભાગ રૂપે કૃતિમાં ગૂંથાયેલાં કિલ્લો કેવળ એપલ ખારી ખારણાં તિરાડ લાકડી દાંત ચુસ્ત ગણવેશ મીણખતી જેવાં અસંખ્ય પ્રતીકોનું ફ્રાયડવાદના પ્રકાશમાં અર્થઘટન કરી આપ્યું, અને એ સાથે એ કૃતિ કંઈક પારદર્શી બની રહી. આર્દ્રેડ બૃથ કટનર નામના વિદ્વાને હોરેન્સની પ્રસિદ્ધ કથા 'સન્સ એન્ડ લવર્સ' નાં મુખ્ય પાત્રો પૈકી મિસિસ મોરેલ અને તેના પુત્ર પોલના સંબંધોને માતૃપરક ગ્રંથિના પ્રકાશમાં સ્પષ્ટ કરી આપ્યા; નોર્મન હોલેન્ડે ફ્રેસ્ટની એક અતિ દુર્બોધ લાગતી કાવ્યકૃતિ 'મેન્ડિંગ વોલ 'નું, એક શૈશવકાલીન ફ્રેન્ડસીના આધાર લઈ, માર્મિક અર્થઘટન કર્યું.

સાહિત્યવિવેચનમાં મનોવૈજ્ઞાનિક વિચારણાઓનો કદાચ સૌથી વધુ સમર્થ વિનિયોગ મિસ ઓદકિનના 'The Archetypal Patterns in Poetry' ગ્રંથમાં જોવા મળ્યો. પાશ્ચાત્ય કવિઓમાંથી અનેક દૃષ્ટાંતો લઈ તેમણે તેમાં યુગને અભિમત એવા આદર્શરૂપો (archetypes) તારવી આપ્યાં. મિસ ઓદકિન પોતે કોઈ વ્યવસાયી મનોવૈજ્ઞાનિક નથી, તેમ સક્રિય વિવેચક પણ નથી, આ વિશેષ 'ભીંડ' અધ્યયન તેમણે કેવળ સાહિત્યપ્રીતિથી જ ઉપાડ્યું હતું. તેમણે એ રીતે તપાસ ચલાવી છે. એક રીત એ કે એક જ કૃતિમાં નિહિત રહેલાં વિવિધ આદર્શરૂપોની વિગતે શોધ કરવી; એ માટે ક્રાલેરિજની પ્રસિદ્ધ કૃતિ 'The Ancient Mariner' તેમણે પસંદ કરી છે. ખીજી રીત એ કે, જુદા જુદા સમયના કવિઓમાં મળતું એક આદર્શરૂપ કેવા વિશિષ્ટ આવિર્ભાવો સિદ્ધ કરે છે, તેની તપાસ કરવી. એ માટે હોમર દાન્તે વર્જિલ મિલ્ટન જેવા કવિઓએ પોતાના નારી પાત્રોમાં નારીના મૂળ 'આદર્શરૂપ'ને કેવી રીતે વિસ્તાર્યું છે તેની સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિની તપાસ હાથ ધરી છે.

કળાવિવેચનમાં મહત્વનું અર્પણ કરનારા મનોવિશ્લેષકોમાં ઓટો

રેન્કિન્ગ નામ પણ જાણીતું છે મનોવિશ્લેષણ પદ્ધતિની સહાય લઈ તેમણે સાહિત્યવિષય કેટલાક સગીન વિશ્લેષણો રજૂ કર્યા તુલનાત્મક મિથોલોજીના વિષયમાં પણ તેમણે નોંધપાત્ર અર્પણ રહ્યું છે આ ઉપરાંત ચાર્લ્સ બાઉદ્રિયન, લેક્ટર્સ, લોરેન્સ ક્યુબિ, સોલ રોઝેનઝિવગ, કોન્રડ આઈકન, રોબર્ટ ગ્રેવ્ઝ, હર્મટ રીડ, કેનેથ બર્ક જેવા ખીજ અનેક અભ્યાસીઓએ વિવેચનમાં મનોવિજ્ઞાનની વિચારસરણિઓ અને/અથવા પદ્ધતિઓનો આગવી આગવી રીતે વિનિયોગ કર્યો છે અલબત્ત મનોવિશ્લેષણના અભિગમને ચોક્કસ મર્યાદા છે એવાતણે વિસ્મરણ ન થવું જોઈએ સાહિત્ય કૃતિના 'વર્થ'નું પૂરણ એનું મહત્ત્વ છે કૃતિ મૂલ્યાંકનનું ધોરણ એ બની શકે નહિ હેમ્લેટના પાત્રમાં ઈડિપસ ગ્રથિનો સંકેત વાંચી લઈએ કે (લોરેન્સના પાન) પોલમાં તેની માતૃપરક ગ્રથિ ચીધી બતાવીએ તો એથી બહુ બહુ તો કૃતિના પ્રયોજન અર્થનો ભાત ઉઠેલવામાં સહાય મળે છે એટલું જ, પણ આ પ્રકારનો મનોવૈજ્ઞાનિક હકીકત પોતે કઈ કૃતિનું મૂલ્ય બની જતી નથી કલાકૃતિના સકુલ અર્થનો એ એક અથ માત્ર હોઈ શકે કૃતિનો જે ખરે 'અર્થ' છે તે તો લેખકના સંજ્ઞાન સર્જકર્મની ઉપલબ્ધિ છે એ રીતે કૃતિના હાર્દમાં પ્રયોજન રહેલા મનોવૈજ્ઞાનિક તથ્યને કૃતિના મૂલ્ય જોડે સમીકૃત કરી શકાય નહિ કે કૃતિના સકુલ 'અર્થ'ને આવા હોઈ એક મનોવૈજ્ઞાનિક સ્તરમાં ઘટાવી આપી શકાય નહિ.

સાહિત્યના સ્વરૂપ અને કાર્યનો વિચાર આજે ભાવકચિત્તના પ્રતિભાવોને લક્ષમાં રાખીને વિકસતો જાય છે, અને એમાં મનોવૈજ્ઞાનિક વિચારણાઓ પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે ભાગ ભજવતી રહી છે આઈ એ રિચાર્ડ્ઝની કાવ્યવિચારણા એનું સરસ દષ્ટાંત બની રહે છે રિચાર્ડ્ઝે એમ પ્રતિપાદિત કર્યું કે કવિતા ભાવકચિત્તની પરસ્પરવિરોધી વૃત્તિએ વચ્ચે સંતુલન અને સવાદ રચી આપે છે રિચાર્ડ્ઝનું કાવ્યશાસ્ત્ર આમ ભાવકચિત્તના પ્રશ્નોને કેન્દ્રમાં આવે છે સાઈમન લેસરે કથાસાહિત્યમાં રજૂ થતા અપારવિધ અનુભવો ભાવકના અચેતનને કેવી રીતે સતર્પે છે તેનું અધ્યયન Fiction and the Unconscious ગ્રંથમાં રજૂ કર્યું. કેનેથ બર્કે કલાકૃતિના symbolic action નો વિશિષ્ટ ખ્યાલ જે રીતે વિકસાવ્યો તેમાં પણ ભાવકના મનોવૈજ્ઞાનિક પાસાનો વિચાર કેન્દ્રમાં આવ્યો છે

આધુનિક વિવેચન મનોવિજ્ઞાનની સાથે એ ગ્રોપોલોજી અને મિથો

લોહના ખ્યાલોને પણ ઉપયોગમાં લેતું દેખાય છે. સાહિત્યકૃતિના હાર્દમાં પડેલાં પ્રતીકો મિથો અને ખીબાં સાંસ્કૃતિક તત્ત્વોનો અર્થ પામવા હવે એકથી વધુ સામાજિક વિજ્ઞાનો ઉપયોગમાં લેવાતાં બન્યા છે, પણ એમાં ફાયદા અને યુગની વિચારણાનું અનુસંધાન કદાચ વિશેષ ધ્યાન ખેંચી રહે છે.

આજે સૌંદર્યમીમાંસા અને વિવેચનના કેટલાક પાયાના પ્રશ્નો મનો-વજાનનો વિચારસરણિઓના પ્રકાશમાં ચર્ચાતા દેખાશે. કળાની આકૃતિને નેસ્ટાઈટની વિચારસરણિથી સ્પષ્ટ કરવાના પ્રયત્નો થયા છે, સર્જક કલ્પનાનું સ્વરૂપ ફિનોમિલોહના પ્રકાશમાં તપાસવાની પ્રવૃત્તિ પણ આરંભાઈ છે. અને આ બધું છતાં બાજનું મનોવિજ્ઞાન સર્જન નામની ઘટનાનું પૂરું સ્પષ્ટીકરણ આપી શકશે કે કેમ એ એક પ્રશ્ન જ રહે છે.

—

## પત્રચર્ચા

તંત્રીશ્રી : એતદ્

‘એતદ્-૩૯’ના પૃ. ૨૩ ઉપર શ્રી ડો. શિરીષ પંચાલે પોતાના ‘ઉલ્લા દાયકાનું વિવેચન’ લેખમાં ‘ગુજરાતીમાં કાસિરેરના દષ્ટિબિંદુના યત્નિચિંત પરિચય વિલિયમ વિમ્સાટ અને હુકસને આધારે હરિવલ્લભ લાયાણી સિવાય ખીબા ઠાઈએ કરાવ્યાનું સ્મરણમાં નથી.’ એવું નોંધવિધાન કર્યું છે તે સંદર્ભે જણાવવાનું કે—

—અન્સ્ટ કાસિરેરના નિબંધનો સુદીર્ઘ અનુવાદ ‘કળા’ શીર્ષક હેઠળ ડો. પ્રમોદકુમાર પટેલે ફોર્સ ગુજરાતી સભા ત્રીમાસિકના ૧ જુલાઈ-૧૯૭૫, ૨. એક્ટો. ડિસે. ૧૯૭૫ ૩. બા-યુ-માર્ચ ૧૯૭૬ અને એપ્રિલ-જુલાઈ ૧૯૭૬ એ ચાર અંકોમાં પ્રગટ કર્યો હતો.

—વિજય શાસ્ત્રી



## ભાદેર પરિપત્ર

કે. મહારાજ સયાજીરાવ ત્રીજા સ્મારક સંશોધન  
ઈનામી નિબંધસ્પર્ધા

- નિબંધસ્પર્ધા વિષય : 'આધુનિક માનવસંદર્ભમાં ધારક બળ તરીકે ધર્મ'  
૧૯૭૯-૮૦ "Contemporary Human Situation and  
વર્ષ માટે Religion as a 'sustaining force.'"  
નિબંધસ્પર્ધા વિષય : 'સામાજિક વિકાસ માટે આદોલનો અનિવાર્ય છે ?'  
૧૯૮૦-૮૧ "Are Agitations necessary for the  
વર્ષ માટે Social development ?"

પારિતોષિક : પ્રત્યેક સ્પર્ધાદીઠ રૂપિયા ૧૦૦૦/ (રૂ. એક હજાર) નિબંધ  
મેકલવાની છેલ્લી તારીખ ૩૧-૧-૮૨.

વિશેષ સૂચનાઓ :

૧. સ્પર્ધકની યોગ્યતા : ગુજરાત રાજ્યના બનાસકાંઠા, સાબરકાંઠા, મહેસાણા,  
અમરેલી, વડોદરા, અમદાવાદ, ખેડા, પચમહાલ, ભરૂચ, સુરત અને  
વલસાડ જિલ્લાનો કોઈ પણ વતની આ સ્પર્ધામાં ભાગ લઈ શકશે.
૨. નિબંધ ફક્તરૂપે કાગળની એક બાજુએ સ્વચ્છ અક્ષરે લખવો.
૩. નિબંધનો વિસ્તાર ઓછામાં ઓછો દસ હજાર શબ્દોનો હોવો જોઈએ,  
અને તે પચાસ હજાર શબ્દોથી વધવો જોઈએ નહિ.
૪. નિબંધ ગુજરાતી, હિન્દી અને મરાઠી એ ત્રણમાંથી કોઈ એક  
ભાષામાં લખી શકાશે.
૫. નિબંધ મેકલવાનું સરનામું : અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ, ફેકલ્ટી  
ઓફ આર્ટ્સ, મહારાજ સયાજીરાવ  
યુનિવર્સિટી, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨.

(હર્ષદ મ. ત્રિવેદી)

મંત્રી

કે. મહારાજ સયાજીરાવ ત્રીજા સ્મારક સંશોધન  
સમિતિ, અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ ફેકલ્ટી  
ઓફ આર્ટ્સ, મ. સ. યુનિવર્સિટી,  
વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨.

## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

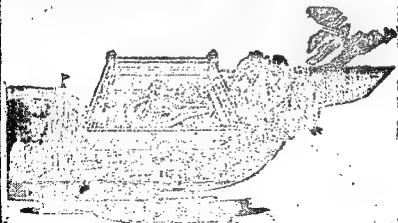
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

हन्वेर्मांशित्वेन विश्वत्वेन पुंस्वरः।  
श्रेयसाप्तपुत्रार्थं तस्यैव त्रयसि सप्तदश॥

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*



**MAHATMA GROUP**



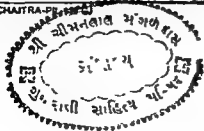
# હસ્તિ પાઈપ

## પેટ્રોલોને ચોક વરદાન



નિર્માણ  
પોલિથોલેફિન  
પેટ્રોલિયમ લિમિટેડ  
નંદીયાલ રોડ, ગુજરાત ૪૦૦ ૦૧૧  
● પશ્ચિમ ગંગા-ગીરી દોશ્ય એ. એ. એ. રિજીસ્ટર્ડ ટ્રસ્ટી

CHAITRA-PR



## અનુક્રમ

એક કાવ્ય    છંદુ પુષ્પર

એક કૃતિ    ઉત્થાનશ્લ

‘ધ એટલે એના ધ પેટ્રીઆક’ ઝાંખિયલ માકવે,

સાહિત્ય અને દિવસથી, સુરેશ જોષી

સાહિત્ય અને ભાષાવિજ્ઞાન હર્ષદ ત્રિવેદી

સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન પ્રમોદકુમાર પટેલ

પત્રચર્યા વિજય શાસ્ત્રી

૩૪

સાહિત્ય-અનુક્રમ-અંક-૧૦૬    ૬૫૫    જોષી    ૫૩    નૂતન સોસાયટી, દેવગઢ, ૧૫૦૬૪  
 મુંબઈ-૪૦૦૦૨૦    પ્રિન્ટર્સ, નર્મદા કુર્ડ, ગાંધી એજીટ મિડ    ૫૦૫૧૧૫૨૦  
 ૧    ૧૯૮૫

એતદ્ - ૪૧

# નવા વર્ષનું સવાળમ તરત મોકલો

(એક મા ફાસ્ટ મોકલવા નહિ)

## એતદ્

ઓગસ્ટ ૧૯૮૧ વર્ષ ૮ અંક ૪૧

ત્રીજો

સૌ. ઉષા ભેળી ૧૩, નળ સોનવાડી, ફોરેસ્ટ વડોદરા, ૩૬૦ ૦૦૨

રમિકે શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ પેટર રોડ, મુબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયન પારેખ ૪૦/૨૦, અભિકા એસ્ટેટ મહાત્મા નાધી રોડ પાટકોપર  
(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક સવાળમ રૂ. બીસ

સવાળમ ભરવાનાં ફચણ ૪

જયત પારેખ, મુબઈ, રમિકે શાહ મુબઈ

પ્રા. મુકુન્દ દવે 'નસત સેવળમ સોમવાળી કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય દેસાઈ ૪૪/૨૦ રોડ આણંદ

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર રિલીફ ગેટ અમદાવાદ

લેખ અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયમાં સામયિક સૌ ઉષા ભેળીના સરનામે મોકલવા  
સજ્જાત્મક કૃતિને જયત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની ચર્ચાઓને પ્રગટ થાય છે,

મુદ્રણ તલાઈ પ્રિન્ટર્સ, ભગ્યુડી કુર્ચ, આધી જોઈલ મિલ પાછળ વડોદરા

વ્યવસ્થા અંગેનો સંઘર્ષો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

ઉસરાજ શાહ

સૌજન્ય દેરાસર લેન પાટકોપર (પૂ.) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

## અદિગ્ધ ઘોડા

સિતાંશુ ચરચંદ્ર

ઘોડારમાં લાગી છે આંગ  
 ને નીકળી પડ્યા છે અગનીની રાતી લપેટ જેવા જનાવરો.  
 પણ એમના કાતની ટોચે ને પોલાણમાં  
 રાતા, કાળા, સફેદ, તપખીરી સદ કંકડે છે.  
 એમની ગરદન પર, પીઠ પર, પુચ્છની ફોજોળાતી ઊભ સુધી  
 કીટ્યા ને ઝલાતાં પાણી જુવાળે ચઢ્યાં છે.  
 હથુહથે છે ત્યારે એમના હોઠ વચ્ચેથી હરિયાઈ ખડકો જતા થાય છે.  
 આટઆટલાં પાણી  
 વડવાનલ જેવા એમાં જ ભડભડે છે ઘોડા.  
 આટઆટલો અગની  
 વચ્ચેથી જુવાળે ચઢેલાં જળ જેવાં રેલાય છે ઘોડા.  
 બીંસાયેલા કેન્દ્રમાં પુરાયેલા તબેલાઓમાંથી નીકળી  
 ફર ફર સુધીના રસ્તાઓ પર  
 આ અદિગ્ધ અગનઘોડા જ્યાં સુધી રેલાઈ શકે છે  
 ત્યાં સુધી આશા છે.....

## ‘હીરો’નું મૃત્યુ

મૂ. શ્રે. ચાલકશંકર બોલાર

અ. અનુ. પિયરે સ્ક્રિનડર

અનુ. અનુ. વિજય રાણી

ફેન્કપોલ એક ઉત્તમ કલાનો વિદ્વષક હતો. વળી તે રાજનો ખાસ મિત્ર પણ હતો. ફેન્કપોલ હાસ્યનટનો વ્યવસાય કરતો હોવાથી કે ગમે તેમ પણ મસ્કીર બાળતો પ્રત્યે તીવ્ર આકર્ષણ ધરાવતો હતો. પિતૃભૂમિ અને સ્વાતંત્ર્ય જેવી ભાવનાઓ એક નટના મનનો પૂરેપૂરો કબજો લઈ લે એ વાત જરા વિચિત્ર લાગે એવી છે પણ ફેન્કપોલ એક દિવસ ડેટલાક અસંતુષ્ટ ઉમઠા માણસોએ રમેલા કાવતરામાં ભેડાઈ ગયો.

સત્તાધારીઓ સામે વિદ્રોહ જગાવનાર, રાજ્યોને પદબદ્ધ કરનાર અને સમસ્ત સમાજને સંમતિ વગર સમૂળી ક્રાંતિનો ભોગ બનાવનાર પ્રામાણિક માણસોની દુનિયામાં ખોટ નથી. તપાસ થઈ એટલે ઉમરાવો પકડાઈ ગયા અને તેમને, ફેન્કપોલની સાથે મોતની સજા ફરમાવાઈ.

હું ચોક્કસપણે માનું છું કે પોતાના પ્રિય વિદ્વષકને પણ વિદ્રોહીઓની સાથે બળેલો ભેઈ રાજને ખૂબ દુઃખ થયું હશે. આ રાજ ખીળ્યો કરતાં બહુ સારો નહોતો તો બહુ ખરાબ પણ નહોતો. પરંતુ અતિથય સંવેદનશીલ હોવાને કારણે અનેક પ્રસંગોએ તે પોતાના જેવા ખીળ માણસો કરતાં વધુ દુઃખ અને વધુ ગુસ્સી બની જતો. તે કલાનો ઉત્કટ ચાહક હતો એટલું જ નહિ, કલાવિવેચક પણ હતો. વિવિધ પ્રકારના જ્ઞાનદે માટેની તેની ઝંખના સદા જીવંત રહેતી. માનવી અને નીતિનિયમો પ્રત્યે બેપરવા હોય એવો તે આગવો કલાકાર હતો. કંટાળો તેનો મોટામાં મોટો શત્રુ હતો. આ ગુણમી શત્રુથી હુટકારો મેળવવા કે તેને હરાવવા તેણે અજમાવેલા



વિલક્ષણ ઉપાયો જોઈને કોઈ કરડો ઇતિહાસકાર તો તેના તરફ ‘અમાનુષી’  
 એવા વિશેષણનો છુટો ધા જ કરે ! તેની હકૂમતમાં આનંદના અતિ  
 સૂક્ષ્મ પ્રકારોમાં સમાવેશ પામતી લાગણીઓ અથવા આશ્ચર્ય આપી શકે એ  
 સિવાયના ખીજ કોઈ પણ પ્રકારના લખાણને મંજૂરી મળતી નહિ. તેની  
 પ્રતિભાને સોળે કળાએ પ્રગટાવી આપે એવી નાટ્યશાળા એને કદીય ન  
 સાંપડી એ એનું દુર્લાભ્ય હતું. આવનારી અનેક સદીઓ જેમનાં નામ અને  
 ઉત્સાહને કદીય જાણી શકનાર નથી એવા ધણા ઉત્સાહી નીરોનો વિકાસ  
 સાંકડી સીમાઓને કારણે અટકી પડ્યો છે. ટૂંકી પહોંચવાળા ઈશ્વરે આ  
 રાજને તેની ભૌતિક સંપત્તિ કરતાં ય વધુ કુદરતી બક્ષિસો અર્પી હતી.

એવામાં એકાએક અથવા જોડી કે સર્વોચ્ચ સત્તાએ બધા જ કાવતરા-  
 જોરોને માફી બક્ષવાનું નક્કી કર્યું છે. એક લઘ્ય કાર્યક્રમની જાહેરાત થઈ  
 હતી. ફ્રેન્કપોલ તેમાં એક મહેતવની અને અત્યંત વખણાયેલી ભૂમિકા  
 ભજવનાર હતો અને વાત તો એવીએ ચાલતી હતી કે આ કાર્યક્રમની  
 પ્રેક્ષકો તરીકે, દુશાયેલા અને ઉદાર રાજનો દોહ કરનાર ઉમરાવોને પણ  
 હાજર રખાનાર હતા. આ જાહેરાત જ પેલી અથવાના મૂળમાં હતી.

ક્યારેક અનાયાસે અને ક્યારેક આયાસથી વિચિત્ર બની રહેતા આ  
 માણસ (રાજ)ને માટે બધું જ શક્ય હતું. અરે, સદૃશ્ય, મૃદુતા જેવા  
 શબ્દોમાંય તે કયાક અકથ્ય આનંદના અનુભવની આશા રાખતો પણ તેના  
 વિચિત્ર અને દુર્બળ આત્માના જિંડાણમાં કૂબળી મારી શકતા મારા જેવા  
 કેટલાકને તો રાજના મનમાં મોતની સજા પામેલી વ્યક્તિની અભિનય-  
 શક્તિનું પારખું લેવાની છનછા જાગી હોવાનો વહેમ જતો હતો. મૃત્યુદંડની  
 સજામાં કેવો રસ પડી શકે છે અને પોતાને અસામાન્ય સંજોગોમાં મૂકાયેલો  
 અનુભવતો કલાકાર પોતાની શક્તિઓમાં કેવાં પરિવર્તનો થા સુધારાઓ કરી  
 શકે છે તેનો અત્યક્ષ અનુભવ મેળવવા કદાચ તે આ પ્રસંગનો ઉપયોગ  
 કરવા માગતો હતો. આ બધાની પડછે શું આ બધાને માફી બક્ષવાનો કોઈ  
 આછો પાતળો વિચાર તો નહીં રહેલો હોય ? આ પ્રશ્નનો ચોક્કસ જવાબ  
 મેળવવો કપરો હતો.

આખરે એ મહાન દિવસ જાગ્યો અને નાનકડો રાજદરબાર તેના  
 સંધ્યા દોરદમામ સહ ખીલી જઈયો. મર્યાદિત સાધનસંપત્તિવાળો રાજ્યમાં  
 પણ એક વિશિષ્ટ હડો ધરાવતો વર્ગ અરેખરા લઘ્ય પ્રસંગે કેટલો ઠઠારો

કરી શકે જ તેનો ખ્યાલ નરી આંખે એ બધું જોયા 'વિના આવવો મુશ્કેલ છે. અને આ પ્રસંગ તો બેવડો અગ્નીર હતો. એક તો ચોપાસ પ્રસારેલા ઝાગઝમાટના પ્રભાવને લીધે અને બીજું એ ઝાગઝમાટને આવરીને રહેલા એક રહસ્યાત્મક કૌતુકને લીધે.

મૂળા રહેવાનું હોય અથવા ઝાઝામાં ઝાણું બોલવાનું હોય એવો પાઠ ભજવવામાં ફેન્કપોલની તોલે કાઈ આવી શકે તેમ નહોતું. જીવનના મોંને પ્રતીકાત્મક રીતે રજૂ કરવા માગતાં પરીકથા જેવાં નાટકોમાં આવા પાઠો વધુ આવતા. રંગભૂમિ ઉપર તે હળવાશથી અને સંપૂર્ણ સ્વસ્થતાપૂર્વક પ્રવેશ્યો એ જોઈ પ્રેક્ષક મહાનુભાવોના મનમાં રાજાનાં ઔદાર્ય અને ખાનદાની માટે કાઈ શંકા રહી નહીં.

જ્યારે કાઈક અભિનેતા માટે 'તે એક સારો અભિનેતા છે' એમ કહેવાય ત્યારે 'એણે હજી એનામાં રહેલા નહને જરાબર વિકસાવવો બાકી છે' એવો સૂચિતાર્થ પ્રગટ કરતો સિદ્ધાન્ત તેમાંથી ફલિત થાય છે. બીજા શબ્દોમાં, "એની કળા, એની શક્તિ, એનો ઈરાદો દેખાઈ આવે છે, હઠાડાં પડી આવે છે." પ્રાચીન શિલ્પોને માટે ક્યારેક એમ લાગી આવે છે કે એ હમણું જાણે બોલી જઈશે, સજીવન થઈ જઈશે. તેમ કાઈ અભિનેતા પણ, જ્યારે એ જે પાત્ર ભજવતો હોય એને તાદરશ અને જીવંતપણે બિપ્રસાવી આપે ત્યારે કલાની એક અનન્ય અને અસાધારણ, ચમત્કાર શી, ઘટના બની રહે છે. એ રાત્રે ફેન્કપોલે પણ જીવંતતા, વાસ્તવિકતા અને શક્યતાની કલ્પના ન થઈ શકે એ રીતે કળાના આદર્શને મૂર્ત કરી આપ્યો. વિદ્યુત્કરૂપે તે આમતેમ બાંટા મારતો, ક્યારેક હસતો તો ક્યારેક રડતો હતો. તેના મુખ પર રચાયેલા તેજવલય - મારા સિવાય બીજાની નજરે પડવું અશક્ય એવા એક તેજવલય-માં કળા અને શહીદીના ગૌરવનું તેજ પરસ્પરમાં ઓતપ્રોત થઈ ગયું હતું. અત્યંત સુદ એવા વિદ્યુત્કરૂપે ફેન્કપોલે કેમ કરીને એક દિવ્ય અને અપાર્થિવ પ્રભાવ નિષ્પન્ન કર્યો હતો એ હું કહી શકું તેમ નથી. એ અવિરમરણીય સંધ્યાનું તમારી સામે વર્ણન કરતાં મારી કલમ કમ્પે છે. અને હજી પણ તારૂંશબ્દો દેખાતા, બતાવે છે. એક મારી આંખમાં આંસુઓમાં આવે છે. ફેન્કપોલે તે દિવસે મને એક અતિમ અને અકાલ્ય સત્યની પ્રતીતિ કરાવી કે અતલ વેદનાને કળાને આનંદ જ વિદ્યારી શકે છે અને કળાની ધાર પર પણ સાચી કળાકારપ્રતિભા તો, પોતે કળાની ધાર પર છે એ હકી-

કતની વિસ્મૃતિ કરાવી દે એવા આનંદપૂર્વક અભિનય કરી શકે છે. વિનાશ અને મૃત્યુના સઘળા ખ્યાલો જ્યાં દૂર ધકેલાઈ જાય એવા સ્વર્ગમાં પ્રતિભા લઈ જઈ શકે છે. પ્રાકૃત રુચિ ધરાવનાર અને સસ્તા આનંદથી નપુંસક ખની ગયેલી કળાવૃત્તિવાળું પ્રેક્ષકવૃન્દ તરત જ કળાકારની આણુ હેઠળ આવી તેને વશ વર્તી રહ્યું. મૃત્યુ, વેદના યા વિલાપનો તો કોઈને ખ્યાલ સુધ્ધાં ન રહ્યો. પ્રભાવક કળાના ઉત્તમ નિર્માણમાંથી સાંપડતા અનેકવિધ આનંદમાં સૌ કોઈ અનાયાસ જ તણાઈ ગયાં, આનંદ અને પ્રશંસાના ઉદ્દેશમાં ઉછળતા પ્રેક્ષકો અનેક વાર કંતની વળીઓને હથમચાવી મૂકતાં હતાં. અરે, ખુદ રાજા પણ આનંદાવેગમાં આવી જઈ દરબારનાં આનંદમાં સામેલ થઈ જતા હતા !

પણ મારા જેવાની ચંકાર દૃષ્ટિ એ જોઈ શકતી હતી કે રાજાને આનંદ નિર્ભેળ નહોતો. કદાચ તે પોતાના રાજા તરીકેના પ્રભાવને આણું બનવાથી મોળો પડતો અનુભવતો હતો. પ્રભાવનાં સુદ્ધિ અને ભિન્નિત્ત્રોને વશ કરી દેનાર તેની કળાનો પ્રભાવ શું પોતાનું અપમાન કરતો હોય એમ લાગતું હતું ? તેની આશાઓનો છુલ્લો થતો અને તેની અપેક્ષાઓની ઠેકઠી થતી તે અનુભવતો હતો ? આવી આવી, કેટલીક સાધાર, કેટલીક નિરાધાર અટકળો, રાજાના ચહેરાનું નિરીક્ષણ કરતાં હું કંઈ જતો હતો. એના ચહેરા પર પરફનાં પડ પર પડ ચડતાં જાય એમ ફિકાશ પર ફિકાશ વધતી જતી હતી. મોતની પણ વિડમ્બના કરતા પોતાના કુશાગ્ર મેધાવાળા, પરમ મિત્ર, વિલક્ષણ હાસ્યનટના મેધાવી કળાકૌશલને બહારથી પ્રશંસિતો હોવા છતાં તેના હોઠ સખતપણે ભીડાયે જતા હતા અને આંખોમાં ઘુણા અને ઈર્ષ્યા લપકારા મારી રહ્યાં હતાં. એવામાં મેં એ રાજાધિરાજને પાછળ ઝૂકીને ત્યાં ભેભેલા એક પરિચારક છોકરાના કાનમાં કશુંક કહેતા જોયા. છોકરાના ચહેરા પર એ સાંભળી સ્મિત ચમકી જઈયું અને લાગ્યો જ તે રાજાની તહેનાત છોડી કોઈ અત્યંત મહત્વનો અને તાકીદનો સંદેશો લઈ જતો હોય એમ ત્યાંથી ચાલી નીકળ્યો.

થોડી જ ક્ષણો બાદ ફ્રેન્કપોલના અભિનયની સુંદરતમ ક્ષણોમાં એકાએક કાન ચીરી નાખે અને હૈયું કંપાવી દે એવી ચિચિયારી સંભળાઈ. અને નાટયગૃહના જે ખૂણેથી આવી ચિચિયારી આવી હતી ત્યાંથી એક છોકરો હસવું દબાવતો અજાણ્યાં કૂદી પડ્યો.

સમાધિભંગ થયો હોય એમ આઘાત પામી ફ્રેન્કપોલ ચોંકી જઈયો.

ક્ષણેકવાર આંખો મીચી ગયો પછી તરત જ ઉઘાડી, પણ ત્યારે તે ફાટી ગયેલી હતી. મોં ખુલ્લું રહી ગયું હતું અને શ્વાસ, બહાર ઉઠતો હોય એટલો જોડો જીતરતો હતો. ચક્કર આવતાં હોય એમ તેણે આગળપાછળ લથડિયા ખાધાં અને થોડી જ વારમાં રંગભૂમિ પર તેનો દેહ નિશ્ચેતન થઈ પહોંચ્યો.

તકવારની ત્વરાએ જોડેલી પેલી ચિચિયારીએ શું જલ્લાદને ખરેખર હતપ્રભ કરી નાખ્યો હતો ? શું રાજાને પોતાની યુક્તિમાં રહેલી ભયંકર અસરકારકતાની પહેલેથી બાજુ હતી ? આ બધું શંકા જન્માવે એવું હતું. શું તેણે પોતાનો પરમ અને અલ્લેહ મિત્ર ફ્રેન્કપોલ સદને માટે શુભાવી દીધો હતો ? આમ માનવું જ યોગ્ય અને તાર્કિક હતું. કાવતરામાં સામેલ, અન્ય ઉભરાવોને માટે પણ એ ખેલ માણવા નિહાળવા માટે છેલ્લો જ બની રહ્યો, કેમ કે એ જ રાત્રે તેમની જિંદગીઓનો પણ અંત આણી દેવાયો.

ત્યાર પછી દેશવિદેશમાં ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરી ચૂકેલા અનેક મૂક અભિનય કરનારા નટો —ના દરબારમાં પોતાની કળા દર્શાવવા આવ્યા હતા પણ તેમાંનું કોઈ પણ ફ્રેન્કપોલના જેવી અદ્ભુત કળાશક્તિની બક્ષિસનો અનુભવ કરાવી શકવા યા ફ્રેન્કપોલના જેવી પ્રશંસા પ્રાપ્ત કરી શકવા સમર્થ બની શક્યું નહોતું.\*

તા. ૨૪ સપ્ટેમ્બર, '૮૦

---

\* Stanley Geist સંપાદિત 'French Stories and Tales' પુસ્તકમાંની 'Death of a Hero' વાર્તાનો અનુવાદ : Hero શબ્દ લેખકે શ્લેષાત્મક રીતે પ્રયોજ્યો છે. ૧. નાટકનું મુખ્ય પાત્ર-નાયક અને ૨. વીરપુરુષ એટલે એનો કોઈ એક અનુવાદ ન કરતાં મૂળ શબ્દ Hero જ પ્રયોજ્યો છે.

## ખંગાળના નવસજ્જકોને વિનંતી

બાંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય

- ૧ મશને માટે લખશો નહિ. એમ કરવા જશો તો યશ ય મળશે નહિ, અને લખાણ પણુ સારું થશે નહિ. લખાણ સારું થશે તો યશ આપોઆપ આવી મળશે.
- ૨ પૈસા માટે લખશો નહિ, યુરોપમાં આજકાલ ઘણા ધન મેળવવાને જ લખે છે ને એમને ધન મળે છે ય ખરું. એમનું લખાણ પણુ સારું હોય છે. પણુ આપણે ત્યાં હજી એ સમય આવ્યો નથી, અત્યારે તો પૈસા મેળવવા માટે લખવા જઈએ તો લોકોનું મનોરંજન કરવાનો જ ઉદ્દેશ માટે લાગે કરવો પડે. આજકાલ આપણા દેશના સામાન્ય વાંચકની રુચિ અને શિક્ષણ જોતાં લોકોનું મનોરંજન કરવા જતાં રચના વિકૃત અને અનિષ્ટકર ખતી જવાનો સરસવ વધારે.
- ૩ જો એવી સમજ હોય કે લખવાથી દેશનું અથવા માનવજાતિનું કશુંક એય સિદ્ધ કરી શકાશે, અથવા તો સૌન્દર્યનું સર્જન કરી શકાશે તો અવશ્ય લખવું. જોઓ ખીજા ઉદ્દેશથી લખે છે તેઓ ભાંડલગીયા જેવા વ્યવસાયીની ગણનામાં આવી જાય એવું ખનવાનો સરસવ રહે છે.
- ૪ જો અસત્ય છે, ધર્મવિરુદ્ધ છે; પરનિંદા અથવા પરપીડન કે સ્વાર્થ સાધવો એ જેનો ઉદ્દેશ છે તે ક્યારેય હિતકર હોઈ શકે નહિ; આથી એ સર્વથા પરિહાર્ય છે. સત્ય અને ધર્મ જ સાહિત્યના ઉદ્દેશ છે. અન્ય ઉદ્દેશથી પ્રેરાઈને કલમ હાથમાં લેવી તે મહાયાપ છે.
- ૫ જો લખો તો 'લખુ' કે તરત છપાવી દેવાની વેતરણમાં પડશો નહિ.

થોડો વખત સુધી એને રાખી ચૂકાને એને સુધાર્યા કરજો, મઠાયાં કરજો. એથી તમે જોશો કે લખાણમાં કેટલી ત્રુટિઓ રહી ગઈ હતી. કાવ્ય નાટક નવલકથાને એક બે વર્ષ પડ્યા રહેવા દઈને પછી સુધારાવધારા કરશે તો કૃતિને ઘણું લાભ થશે.

૬ જે વિષયમાં આપણે અધિકાર નહિ હોય તેમાં આપણે હસ્તક્ષેપ કરવો નહિ. આ ઘણી સાદી વાત છે, પણ સમકાલીન સાહિત્યમાં આ નિયમ સચવાતો નથી.

૭ કેટલું જાણો છો તે કહોજવાનો પ્રયત્ન કરશો નહિ. જ્ઞાન હશે તો 'તે આપોઆપ જ દેખાઈ આવશે; એને માટે આયાસ કરવાની જરૂર નથી. જ્ઞાનનો દેખાડો કરવાથી વાચકને ખૂબ કંટાળો આવશે; એ રચનાની પરિપાટી માટે વિશેષ હાનિકારક નીવડશે. આજકાલના લખાણમાં અંગ્રેજી, સંસ્કૃત, ફ્રેન્ચ, જર્મન અવતરણો ટાંકેલાં ખૂબ જોવામાં આવે છે. જે ભાષા આપણે જાણતા નથી તે ભાષામાંથી ખીજના ગ્રંથોની મદદથી કશું ટાંકવું નહિ.

૮ અલંકાર વાપરવા પરત્વે કે હાસ્ય ઉપજાવવા માટે આયાસ કરશો નહિ. યોગ્ય સ્થાને અલંકાર કે વ્યંગનો ઉપયોગ જરૂર થઈ શકે. લેખકના લખાણમાં સામગ્રી હશે તો પ્રયોજન હશે તે મુજબ એ જાતે જ હાજર થશે; પણ જો લેખકના લખાણમાં હશે જ નહિ તો માથું ફેટીને મરી જશે તો ય નહિ આવે. અયોગ્ય સ્થાને કે પોતાની પાસે સામગ્રી હોય ત્યારે, તાણીતૂંસીને, અલંકારનો કે વ્યંગનો પ્રયોગ કરવામાં આવે તેનો જેવું કદર્થ ખીજું કશું નથી.

૯ જ્યાં અલંકાર કે વ્યંગ ખૂબ સુંદર લાગે તે સ્થાનને ટાળવું એવો પ્રાચીન આદેશ છે. હું એમ કરવાનું કહેતો નથી. પણ મારી સલાહ એવી છે કે એવા પ્રયોગો જ્યાં કર્યા હોય તે સહૃદયોને વારે વારે વાંચી 'સંભળાવવા', જો એમને એ સારું ન લાગે તો લેખકને પંજુ એચાર વાર વાંચતાં એની પ્રતીતિ થશે. સહૃદયો આગળ વાંચતાં નાનમ અનુભવવી નહીં. પછી એવાં સ્થાનો કાઢી નાખવાં.

૧૦ સર્વ અલંકારોમાં શ્રેષ્ઠ અલંકાર તે સરલતા. જે સાદી ભાષામાં

પોતાના મનનો ભાવ સામાન્ય વાચકને અવગત કરાવી શકે તે જ શ્રેષ્ઠ લેખક; કારણ કે લખવાનો ઉદ્દેશ વાચક એ સમજે તે છે.

૧૧ 'કોઈનું' અનુકરણ કરશો નહિ. અનુકરણમાં દોષોનું અનુકરણ થાય, શુભોનું નહિ. અમુક અંગ્રેજ કે સંસ્કૃત કે બંગાળી ભાષાના લેખકે આ પ્રકારનું લખ્યું છે, એટલે હું પણ એવું લખીશ એવો ભાવ કદિ મનમાં આવવા દેશો નહિ.

૧૨ જેનું પ્રમાણ ન આપી શકે તે લખશો નહિ. પ્રમાણો રજૂ કરવાં તે હ'મેશાં જરૂરી નથી, પણ આપણી પાસે તો એ હાજર હોવાં જ જોઈએ.

બંગાળી સાહિત્ય જ બંગાળીનો આધાર. આ નિયમ જો સચવાશે તો બંગાળી સાહિત્યની ઉન્નતિ વેગથી થશે. \*

\* બ'હિમચના સંગ્રહ (૫૪૭ ૩૮૫-૮૬)માંથી.

## મૂલસુધાર

જુલાઈના અંકમાં પૃ. ૧૩ પર પહેલી પંક્તિ 'ફિલસૂફી એટલે Love of Wisdom' એમ સુધારીને વાંચવી.

પૃ. ૨૬ પેરેગ્રાફ-૨, ખીજી ત્રીજી પંક્તિ 'એમાં - તેના અચેતનની અતૃપ્ત ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓની પૂર્તિ થાય છે. બાળક જ્યારે રમતમાં તલ્લીન થાય છે ત્યારે પોતાના (કે પોતાનાં મિત્રો) પૂરતું એક કાદપનિક જગત ઊપજાવી કાઢે છે.' એમ સુધારીને વાંચવી.

## નવી દૂંઠી વાર્તા - થોડોક સાહિત્યવિચાર

કિરોર ખદબ

કળાનાં અન્ય સ્વરૂપોની સાથે દૂંઠી વાર્તાના સ્વરૂપમાં પણ હવે આમૂલ્ય પરિવર્તન સધાયું છે. આજ સુધી વાસ્તવદર્શી કથાસાહિત્યનું કથાનક સમયની આનુપૂર્વીના માધ્યમ પર પૂર્વનિર્ધારિત થતું, અખંડ વ્યક્તિ-માનસને ચરિત્રચિત્રણનો તે વિષય બનાવતું. પદાર્થ જગતની પરમ, નક્કર વાસ્તવિકતા તે તેના નિરૂપણનું લક્ષ્ય રહેતું.

અર્વાચીન સાહિત્યમાં સમય, વ્યક્તિ અને વાસ્તવિકતાનાં સર્વસ્વીકૃત વિભાવો અપ્રસ્તુત ઠર્યાં છે. વિશ્વનો કર્તાહિતા ઈશ્વર મૃત્યુ પામ્યો છે. તેથી આપણી વાસ્તવિકતા સર્જનહારની અનુભૂતિના અભાવને કારણે તેની અધિકૃતતા બલ્લે કે ખોઈ ખેડી છે. સમય માત્ર ક્ષણોની વિશૃંખલશ્રેણીઓ રૂપે તેની ઉપસ્થિતિ ધરાવે છે. સમય હેતુપરક હવે રહ્યો નથી. તેથી કશી દૃઢ નિયતિ નહિ પણ નરી આકસ્મિકતા-સંયોગ તે તેનું આગવું લક્ષણ દર્શાવી શકાય. આપણે અનુભવ તે જ વાસ્તવિકતા. પરલક્ષિતા તે તો માત્ર ભ્રાંતિ, વ્યક્તિત્વ, આત્મસન્માનતાની અવસ્થિતિમાંથી પસાર થઈને, અદર્પણે અનુભવનું માત્ર તે locus બનવા પામ્યું છે.

આ પરિવર્તન તે આપણા વિશ્વજીવનના જલ્લાયેલા અનુભવની સંરચનાને આભારી છે. ખરેખર તો માનવઅસ્તિત્વ જ કળાના આશ્લેષમાં ઝૂટ આવે. એવું સ્પષ્ટ રહ્યું નથી. ત્યારે સાહિત્યનું કર્તૃત્વ વિશ્વને જોવાની એક દૃષ્ટિ કરતાં કંઈક વિશેષ એવા કર્મમાં જ હોવું ઘટે. આ કર્મ તે તેના શુદ્ધ સ્વરૂપ લેખે યાનમીમાંસાનું કર્મ. સાહિત્યકળાના તમામ સ્વરૂપોમાં આ વલણને એક અન્વેષણાત્મક અભિગમ તરીકે આપણે વર્ણવી શકીએ.



સમયની બદલાયેલી તાસીર વચ્ચે માનવજીવન વિશેની આપણી સુખપ્રદ બધી સૂઝસમજ ઝૂંટવાઈ ગઈ છે. અસ્તિત્વ આરાજકતાભર્યું, ખોદું અને કુંઠિત બની રહ્યું છે. ત્યાં સાહિત્ય માત્રનું ઉપરેકત કર્મ મનુષ્યને તેના યાથાર્થના સાચા પરિભાષ્યમાં કેન્દ્રસ્થ કરી આપે છે. તેના ગૌરવને પુનઃસ્થાપિત કરે છે. તેના દીક્ષાવિધિ (rite of initiation)ના અનુભવની શક્યતા—આવશ્યકતા જન્માવી આપે છે.

આદિમાનવ તેના સંકીર્ણ જગતમાં નિમજ્જિત બની સહેલાઈથી તાદાત્મ્ય સાધી લેતો. એમ તેના અહંને - આત્મકેન્દ્રિતાને તેમાં નિઃશેષપણે લુપ્ત કરી, દીક્ષાના અનુભવ દ્વારા જગત સાથે ઘ્રોઠ સંબંધભાવે જોડાતો. સાંપ્રત માનવ એક એવા વિરાટ વિશ્વથી અલિપ્ત છે કે તેની અંતઃસ્ફુરણો તેની સહજપ્રજ્ઞા એ વિશ્વને આત્મસાત્ કરી શકે એમ નથી. આ વિશ્વસન્નુબતાથી એ એટલો તો ભયભીત છે કે તેમાં નિમજ્જિત થવું તેના માટે અત્યંત દુષ્કર બની રહે છે. આદિમાનવ ત્રિપરિભાષી જગતમાં વસતો. આજનો મનુષ્ય આઈન્સ્ટાઈન કથિત time space continuum વાળા ચતુષ્પરિભાષી વિશ્વમાં. આ ચતુર્થ પરિભાષ્યમાં પ્રવેશવાને તે અશક્તિમાન છે. તેની શારીરિક યા તો ભૌવાત્મક એવી બ્રહ્માંડ-દીક્ષા (cosmic initiation)નો અનુભવ શક્ય નથી; જ્યારે મનુષ્યે પોતા અર્થે છુદ્ધિસહજ આલેખેલા ‘વિશ્વ-દર્શન’માં આ દીક્ષા જ અંતર્હિત થયેલી છે. તે વિના તેનું સૃષ્ટિજીવન બાણે કે અશક્યવત્ છે.

સાહિત્યના જ્ઞાનભીમાંસાના કાર્ય દ્વારા આપણે એક એવા વિશ્વનું નિર્માણ કરીએ છીએ જે આપણી સહજપ્રજ્ઞાને બોધગમ્ય હોય. આઈન્સ્ટાઈને રજૂ કરેલા ‘યાથાર્થ-દર્શન’નો અહીં આપણને ઝાઝો ખપ નથી. અહીં તો એવા ‘દર્શન’નું નિર્માણ કરવાનું છે જેમાં આપણે અવગાહન કરી શકીએ. જે આપણી યુગ્મસાવૃત્તિને હણી શકે. આપણા ભય, ધૃણા અને હિંસાને જે વિદોર્ણ કરી શકે. જે અહં ‘વિશ્વ-દર્શન’નું નિર્માણ કરે છે તે દ્વારા જ તેનો ઉચ્છેદ ન થતો હોય તો એ દીક્ષાવિધિ જ નહિ; આવા ‘સૃષ્ટિસર્જન’ના પ્રયોગકર્મ દ્વારા જ માનવસંબંધો વચ્ચે સંવાદિતાનું આધિપત્ય સ્થાપવાની સંભવિતતા ઉદ્ભવતી હશે, કદાચ.

પણ આ દર્શનને નિયમબદ્ધ ન કરી શકાય. સર્જક આ ભાવક તરીકે એવી ચેષ્ટા કરીએ ત્યારે આ જગત વિશે કંઈ અનન્ય છે, અને જેને આપણો દૈનંદનીય પરિસ્થિતિઓનાં તાણાવાણામાંથી ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ કરી

શકીએ તે જ ચૂકી જઈએ; તેને પામવાની નિસર્જનતા, પરખદષ્ટિ' જ ખોઈ બેસીએ. સાહિત્યસર્જન પ્રવૃત્તિમાં 'દર્શન'ના સ્થાને તેની 'બ્લૂપ્રીન્ટ'થી ચલાવી લેવાનું વલણ રહેલેય અખત્યાર કરી લેવાય, એમ બને ખરું. સમસ્યાઓના ઝટ ઉકેલો અર્થેની એવી 'બ્લૂપ્રીન્ટ', અત્રેયર અને અગમ્યને, રહસ્યમયને ઊડતી હોય છે. વિસ્મયને તેમાંથી બાકાત રાખતી હોય છે. કેમકે વિસ્મય સાથે વિવાદને સ્થાન નથી; ત્યાં નિરાકરણ ઝાણુ જ હોય છે. સાચો કળાકાર તેની પિછાણ કરાવી દેવાનું મુનાસિબ લેએ છે. દુઃસાહસ દાખવીને પણ અસમાધિયને તેની ઉપાદાનસામગ્રીના અવિલાન્ય અંગરૂપે પ્રતિષ્ઠિત કરે છે. એવી 'દર્શનનિર્મિતિ' અર્થે, પાશ્ચાત્યસાહિત્યમાં પ્રુસ્ત, નોથ્સ અને ફોકનર ઈ. સર્જકો ઉલ્લભશીલ હતા. ફ્રાન્સમાં રોબિન ક્રિયેએ પ્રાતિભાસિક-સૃષ્ટિ સર્જીને માનવીને આત્મગત કરવાના સમર્થ પ્રયત્ન આદર્યો.

છેલ્લા દાયકાની ટૂંકી વાર્તાના રૂઢ સ્વરૂપમાં એ જ કોટિના 'અન્વેષ-ણાત્મક અભિગમ'એ સ્થાન લીધું. જગત વિશેના અનુભવની બહાણેલી પરિપાટીને અનુરૂપ કળાત્મક પ્રકૃતિ (artistic ethos) એ પણ તેની વિશિષ્ટ એવી મુદ્દા ધારણ કરી, અયોક્તિકતાના બળે સંમાલિત કરી શકે નહિ, એમ કરવા જતાં, વીલીઅમ બેરેટ્ટેએ દર્શાવ્યું છે તેમ મનુષ્ય તેના જીવનથી જ સમૂળજો વિખૂટો પડી જાય. (જુઓ-Irrational Man: by William Barrett). યંત્રયુગના અત્યંત જટિલ બનતા જતા આપણા સાપેક્ષમય અનુભવના આકલન અર્થે કળાની 'તર્કબદ્ધ આકૃતિ' (rational form) સાવ અસંગત - બિનઉપયોગી નીવડે છે. આજની ટૂંકી વાર્તાની રચનારીતિ - સંવિધાનમાં થયેલું સ્થિત્યંતર તે 'અયોક્તિક અને સાપેક્ષમય'ને પામવાની સર્જકના કળાઉલ્લમની જ નીપજ છે. કળાની અવનવી પદ્ધતિઓ પર અભિનવ પ્રયોજોની અજમાયશ કરવા તે પ્રવૃત્ત બન્યો છે. જ્ઞાનનીમાસાની નવી દિશા દારા, અનુભવની સંકુલતાને સર્વમાલ્ય બનાવી તે વિશેના આપણા સંવિદને વધુ સમૃદ્ધ કરવા તે ઉચ્ચત બન્યો છે. અહીં ટૂંકી વાર્તાના પરંપરાપ્રાપ્ત ક્રિયાતંત્ર-ક્રિયાના ક્રમિક વિકાસની તોડફોડ થયેલી વસ્તાય. તેમજ અનુભૂતિનાં માત્ર છિન્ન શિખ ટુકડાઓ પર કૃતિનો આખો મદાર બધાયેલો લાગે. આવો સ્વરૂપગત વિકાસ, અનુભવની મનોવૈજ્ઞાનિક પ્રકૃતિને તેના અંતઃસ્તલમાંથી જોવાનો ઉપક્રમ રચી આપે છે. ક્યારેક તો સમસ્ત કૃતિ અભિજ્ઞાની પ્રક્રિયાનું પરિશીલન માત્ર બની જતી હોય. વળી આ પ્રક્રિયા સ્વયં પરાયોક્તિક એવી સાવાત્મક, સંકુલતાનો પુદ્ગલ બની રહે.

માનવીય અનુભવના કોઈ ફલકતું અપરોક્ષ પ્રસ્તુતીકરણ હવે શક્ય નથી; વિશિષ્ટ અનુભવની પુનઃપ્રાપ્તિ કલ્પના દ્વારા જ થઈ શકે. તે જ કળાત્મક જીવન, અર્થાત્ મનુષ્ય-જીવન, કલ્પના જ આદી ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતા અર્થેનું અનિવાર્ય સાધન બની રહે છે.

પીસમી સદીમાં માનવમૂલ્યોનાં પુનર્ગઠને, મનુષ્યને તેના વ્યક્તિત્વ વિશેનાં સર્વ ગૃહીતોમાંથી ઉત્થાપી દીધો છે. તેની 'સ્વ' વિષયક કશી ધારણાઓને ફરી હાંસલ કરવા આપણા અતુષ્ટપરિમાણી વિશ્વ અને તેમાંના મનુષ્ય જીવનના ગુણવિશેષની સૂઝસમજ પ્રાપ્ત કરી તેનું કળાત્મક અર્થઘટન કરવા એ કૃતનિશ્ચયી બન્યો છે. આમ નવી ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપને, મનુષ્યની નવ્ય દૃષ્ટાવિધિનો જ કળાત્મક આવિષ્કાર લેખવી શકાય

૨

આધુનિક ટૂંકીવાર્તાકળામાં આકૃતિના નિર્માણ અર્થે ટેક્નિક પરત્વેની પ્રયોગશીલમુખતા અગ્રસ્થાન ભોગવે છે. પણ ટેક્નિકની કશી અભિપ્રાયતા જ્યાં જળવાતી ન હોય ત્યારે તેવા પ્રયોગોનું કંથું કળામૂલ્ય હોઈ ન શકે. કળાનો કોઈ પણ પ્રકાર તે technical tour de force માત્ર નથી, ખરી રીતે તો સર્જક તેની સર્જનકળા સાથે નૈતિક પ્રતિબદ્ધતાથી-સંલગ્નિત થયેલો હોય છે. તેના સમકાલીન જીવનમૂલ્યોની મીમાંસા કરી, તેનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવાને તે ત્યાં કટિખંડ થતો હોય છે. તેની સતત મથામણ તે યુગચેતનાને અખંડ અવગત કરવાની, સર્જનમાં તેના પ્રતિભાવ ઝીલવાની હોય છે. કદાચ તેથી જ એરિસ્ટોટલે સાહિત્યકળાની મૂળભૂત અનિવાર્યતા, પાત્ર અને પરિસ્થિતિની પ્રભાવકારિકતાના પ્રત્યક્ષીકરણ (actualisation of potential which exists in character and situation)માં દર્શાવી છે, તે સર્વોચ્ચિત છે. પણ પાત્ર વિશેની આપણી દંઢ વિભાવના જ હવે અપર્યાપ્ત નીવડી છે. તેથી વાસ્તવદર્શી સાહિત્યે નીપજાવેલા નક્કર પાત્ર-સંરચનાના વિઘટન પર આપણે ભાર મૂક્યો. આપણા રોજિંદા વ્યવહારજગતમાં નિમત્ત એવા સિદ્ધહસ્ત - વ્યક્તિત્વ ધરાવતા પાત્રો જવલ્લેજ જોવા મળે છે. પરિસ્થિતિઓનાં આઘાત - સંઘાત અનુસાર વ્યક્તિના પોતાના વિશેનાં દૃષ્ટિબિંદુઓમાં નિશ્ચિતપણે ફેરફાર થતા રહે છે. જ્યારે 'આત્મસંજ્ઞા' પ્રાપ્ત કરવાના ઇચ્છાકાર્યમાં તે પ્રવૃત્ત થાય ત્યારે તેના મૂળભૂત પ્રદત્ત(જિવા) પ્રદત્તો હોય તો)માંથી તે છટકવા મુકે છે. પાત્ર - સંરચનાની પસંદગી એટલે જ અઘાત - અર્ધઘાત તરવોનો પરિહાર. તેથી અસુક ચરિત્રસચિત્રને નકારતા વ્યક્તિત્વની સર્વ

શક્યતાઓને આપણે સ્વીકારીએ તો તેની અનિયતતા અને તરલતા સમજાય. એટલે કે વ્યક્તિ તે ફક્ત locus of consciousness છે અને એક શક્યવત્ અર્થ - રચના પરથી બાહ્ય વિશ્વ વિશે તેનું પરિચાસન કરે છે.

જડચરિત્રનું વિષયન તે આપણી વ્યક્તિત્વ જ નહિ બલકે સાંસ્કૃતિક અનિવાર્યતા કહી શકાય. વ્યક્તિની જુદા જુદા શક્યતાઓને તે સર્જે છે. ને એમ એક જ વ્યક્તિત્વની અનંત સત્તાઓમાં ફેરવવાની ક્ષમતા તેમ જ તેની અનેકવિધ ધારાઓ પરત્વેની સંપ્રદાયને પૂર્ણતયા એતવે છે. આવી વૈચારિક ભૂમિકા અદ્યતન સાહિત્યકળાના હાથમાં રહેલી છે.

જેમ્સની કૃતિ *Finnegans Waken*નાં પાત્રો પ્રવાહિતા ધારણુ કરી અન્યોન્યમાં પરિણમતાં નિરૂપાયેલાં છે. મર્યાદિત ક્ષેત્રમાં તેમનાં *persona* બદલાતાં રહે છે. અહીં વ્યક્તિમાત્રનું જ સમગ્રતયા પરિવર્તન નહિ બલકે કાળનું પણ પરિવર્તન ઘટું હોય છે. એ જ રીતે, કાફકાનાં પાત્રો *cipher* તરીકે ઉપસ્થિત થાય છે. ત્યાં 'પાત્ર' ઉપલબ્ધ ઘટું નથી. બ્યારે બેકેટમાં ક્યારેક કોઈક એવું locus ભેટી પડે છે જે ખુદ કોણુ છે તેનાથી જ નહિ, તે શું છે એ વિશે પણ તદ્દન અભણુ રહે છે. આ આત્મીયતિક પરિસ્થિતિ છે. હેન્નો મીલરમાં તો આપણને સઘળી પ્રક્રિયા સાંપડે છે. ત્યાં કોઈક સમાનપણુ ખુદના જ ચરિત્રનું ખંડન-કરવામાં વ્યસ્ત હોય છે. આપણી ચારેબાજુ ઝીણવટભરી નજરે તપાસતાં આસપાસનું જગત તેની અનુકૃતિ હોય એમ લાગ્યા વિના રહેશે નહિ. જડીભૂત ચરિત્રરચના તૂટી પડીને તેનું સ્થાન નવીન પ્રતિષ્ઠાને લેતા જણાય છે.

જો કે 'ટૂંકી વાર્તા'માં નવલકથાની જેમ એવાં પાત્રોના વિકાસઅર્થેનાં પરિભાણુ મહત્તા અને કાર્યક્ષમતાને અવકાશ ન હોઈ શકે એ ખરું. કેમ કે પાત્રોનું 'નિર્માણુ' કૃતિની સાલ્ગંત અખંડતાને વશ વર્તવું હોય છે. આમ છતાં, જે સીમિત જીવનપાસાનું આલેખન કૃતિ કરતી હોય તેમાંય 'યંત્ર-યુગ્મના માનવીની નિયતિ, તેની પરિસ્થિતિનો સંદેહ તો અચૂક આપણને સાંપડે જ. કયાસર્જક તે દારા જ માનવીય સત્યનું પ્રાકટ્ય સિદ્ધ કરતો હોય છે. પછી ભલે આપણે તે પાત્રો સાથે સંમત થતા હોય या અસમત. કેમ કે, 'મર્યાદિત ક્ષેત્રમાં પણ તેમનું અંતઃસ્તલમાંથી થયેલું એવું મંડન. આંતરિક જીવન અને તેમની જીવંતતા તે જ માનવ જીવનના અનુભવબોધ તથા મહંતમ સૂઝસમજે અર્થે પર્ચાઈત બની રહે છે.

પરિસ્થિતિ તે છે સજીવ, તત્કાલીન એવી વિલમ્બાન'શય, અલ્પજીવી અને ચલચિત્ત. તેના ઉપયોગથી કૃતિમાં સર્જક પાત્રોને વસાવે છે. તેમનાં અન્વેષણ દ્વારા જ પરિસ્થિતિનો આવિર્ભાવ પાત્રોની નિજી શરતે સાધી આપે છે. જેમ પાત્રો તેમનાં અભ્યંતરનું પાલક છે અને તેમના સ્વકીય જીવનમાં ઉછરે છે, વિકસે છે, તેમ ક્રિયાતંત્રને તેનો જીવંત સિદ્ધાંત હોય છે. તેને વળગી રહીને તેની આકૃતિને ઉપલબ્ધ કરે છે. ક્રિયાતંત્ર અર્થાત્ કથાનક કથાનું પ્રતિપાદન નથી. યા તો કૃતિ પર બહારથી ઠોકરી ખેસાડતી આગંતુક એવી વિશિષ્ટ મુદ્દા નથી, આંતરિક ભાવનું પાણી ક્રિયારૂપે થતું ઉજવાસન માત્ર તે છે. એક રીતે તે યદ્ગ્રાવતી છે, પણ આયાસપૂર્ણ નહિ જ. કદાચ તેને આપણે 'દર્શન' કહી ખેસીએ. પણ ઉપાદાનસામગ્રી સાથે તેનો સજીવ સંબંધ હોવાથી તેને working vision તરીકે ઓળખાવી શકાય. ઉપાદાન સામગ્રીનું ઉત્તરણ તેના જે 'દર્શન'માં થવા પામે તે કૃતિનું નિર્ણીત-કૃતિ કેવી હોઈ શકે તેનું નિર્ણીત બની રહે છે.

આ સર્જનવ્યાપાર દ્વારા કથાસર્જક તેની આસપાસના જનસમુદાય પર કશે ચૂકાદો આપતો નથી. તેનો અર્થ એવો નથી કે તેનામાં અંતઃકરણ યા તો વિવેકબુદ્ધિને અભાવ છે. ખરેખર તો તેના સ્વકીય એવા 'નૈતિક સિદ્ધાંતો' સાથે તે પ્રતિબદ્ધ થયેલો હોય છે. તેથી જ કૃતિમાં ભાવકહૃદય તે પ્રતિ અભિગતની ઉત્કટતા અનુભવે છે. તેનાં પાત્રો અને જે પરિસ્થિતિમાં રહીને તેઓ ક્રિયાશીલ બને, હલચલ મચાવે તે ક્રિયાતંત્ર, કર્તાની 'નૈતિક સંપ્રતીતિ'નાં અંતિમ પરાવર્તનો જ હોય છે. આ 'સંપ્રતીતિ' સાહિત્યકૃતિમાં અંતર્નિહિત રહીને તેની સરચનાની આધારશિલા બની રહે છે. એટલે જ, કથાસર્જકના કોઈ સીધા સાદા વિધાન કરતાં વિશેષ તો કૃતિ દ્વારા જ 'નૈતિક સંપ્રતીતિ' પ્રતિ ભાવકની અભિગતતા તીવ્રતર બની બેઠે છે. આમ સત્યથી તે અભિભૂત થતો હોય છે. સર્જક - ભાવક વચ્ચેનો આવો અનુબંધ સ્થપાય છે કલ્પનારીતિના પ્રયોજન દ્વારા. ન અન્યથા.

૩

બદલાયેલા જીવનપરિવેશની સાથે, તે પ્રતિની અભિગતતાએ પણ ઉત્કર્ષ સાધ્યો. પણ તેનું સંવેદનશીલ હૃદય, સ્મૃતિસહચાર શોધનું યા પરિતાપ ભોગવતું કે પછી પદાર્થ જગતને જેવા ગચ્છતું મન, સુઝસમજ વિશેની તેની અંતઃક્ષમતા ઈ.માં બહુ ઝાઝો ફર્ક પડ્યો નથી. સાહિત્યકળાની કાચી ઉપાદાન સામગ્રીમાં પરિવર્તન આવ્યું છે. પણ ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતાનાં સાધન

તરીકે પરાપૂર્વથી યથાતથ ધ્યક્તિ તો તે જ છે. તેની આસપાસના વિશ્વને, તેના અનુભવને સમગ્રેષિત કરવાનો પડકાર પણ એ જ રહ્યો છે. માગ ફેરફાર, તે પડકારને ઝીલવાનું સર્જકકર્મ અધિક દુષ્કર બન્યું છે, તે જ કહી શકાય. આ કારણે, સર્જકના તેના માધ્યમ (ભાષા)ના પ્રયોજન પ્રતિનો અભિગમ બદલાયો છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં 'નવી ચળવળ'ના અમરપદ એવા ફેટલાકે સર્જકોએ ભાષાના પ્રત્યાવન વ્યાપારને જ કૃતિમાંથી રદિયો આપ્યો. આ સંદર્ભમાં, વીલીઅમ ગ્રાસનું વક્તવ્ય અહીં ટાંકવું ઉચિત લેખુ છુ :

If I wanted to communicate, I would move over to philosophy and submit to the rigors that are concerned with the production of clarity, of logical order, truth and so on. In fiction, I am interested in transforming language, in disarming the almost insistent communicability of language.... I want to plant some object in the world which the world can then ponder the same way it ponders the world." (The New Republic.)

સાહિત્યની શાસ્ત્રીયતા તે માત્ર ભાષા તરીકે જ તેમને અભિમત છે. તેમનો મુખ્ય દાવો એ છે કે કોર્તા જ્યારે કોઈ પાત્ર યા દશ્યનું નિરૂપણ કરે છે ત્યારે ભાવક-કલ્પના ફક્ત રૂપરૂ વિગતોને જ પકડી લેતી હોય છે. જ્યારે અધ્યાહત વિગતો વિશે તેના મન પર કશી છાપ અંકિત થતી નથી. જો કથા સર્જકની સાંમગ્રો ખરેખર શબ્દો જ હોય તો પછી તેની સમૃદ્ધિ, તેનો મુખ્ય રસ, 'ભાષિક' જ હોવાં ધટે. વિશિષ્ટ એવી ભાવાત્મક પ્રભાવકતા નિષ્પન્ન કરતી કોઈ સમસ્થિવાળા જીવંત પાત્ર સહિતની કૃતિ અને પાનાં પરનાં શબ્દો સિવાય જેમનું કશું અસ્તિત્વ નથી તેવા પાત્રવાળી કૃતિ વચ્ચે કશો ભેદ હોવો ન જોઈએ. એટલે કે 'સાહિત્યિક પાત્ર'ની એક વ્યક્તિ લેખે ગ્રંથના કરવી તે નરી વ્યક્તિયતા છે.

શબ્દોને તેનાં અધ્યાસો હોય છે; શબ્દજૂથો અનેકમુખી સાહચર્યોની શૃંખલાઓ રચે છે. ભાવકચિત્તમાં ભાવકલ્પનોની ઈન્દ્રિયગ ખડી કરે છે. જ્યારે શબ્દવિન્યાસ ઉચિત લયમેળમાં, તેનાં લઘુગુરુ યા મધુરકર્કશ પ્તનિઓ સહિત થયેલો હોય ત્યારે પાનાંઓમાંથી સ્વપ્નિત એવા કોઈ કાલ્પનિક વિશ્વમાં સરી પડવાનો વિલક્ષણ અનુભવ થાય છે. તેથી 'સાહિત્યિક પાત્રો' પ્રતિ જીવંતાનગતા મનુષ્યની જેમ પ્રતિભાવિત ન થવું જોઈએ તે 'દુઃસ્વપ્નમાં' તમે ભયથી જળી મરશો નહિ' કંઈક એવું જ કહેવા બરાબર છે.

ખીજું કે ભાષાનું અન્ય કોઈ ભાષિક મહત્ત્વ હોઈ શકે છે. કળા-

સર્જનમાં ભાષા તે વાસ્તવિકતાને ઝીલવાની એક રીતિ તરીકે જ તેની સર્વ મહત્તા પ્રાપ્ત કરે છે, નહિ કે યદ્યજ્ઞાત્મક પ્રતીકોનાં શંભુમેળા લેખે. ભાષા એક 'પરંપરા' છે. સાહિત્યકૃતિમાં પાત્રોનું સદ્-અસદ્ વર્તન, તેમની મનો-પ્રકૃતિની છબિ હોવા ઉપરાંત તે પાત્રમાનસ વાસ્તવિકતાના કોઈક વિશિષ્ટ એવા દષ્ટિકોણને જ મૂર્તરૂપે પ્રતિબિંબિત કરે છે. વળી આ દષ્ટિકોણને કથાસૃષ્ટિમાં પુરસ્કાર અન્ય વિચારબિંદુઓનાં તિરસ્કારસહિત રજૂ થતો હોય એમ બને. દુઃકમાં, કોઈ પણ પાત્ર તેના આવા કથા ગુણધર્મ વિહોણું તો ન જ હોય.

ભાષાની પ્રત્યાયનક્ષમતાનો પરિહાર તે વિચારણીય મુદ્દો છે. અન્ય વ્યક્તિમાં, જે વિશે આપણે પ્રીતિ ધરાવીએ તે 'પ્રત્યાયન' અને કથા 'અર્થ'થી અતીતની વસ્તુ છે, એ ખરું. વળી તેવી વસ્તુ કે જે સ્વતઃ સૌંદર્યપૂર્ણ હોય ને આપણી પ્રીતિનું ભાજન બની શકે તેનું નિર્માણ કરવું તે સર્જકર્મ આવકારપાત્ર છે. પણ તે વસ્તુને સૌંદર્યબોધ ત્યારે જ થઈ શકે જ્યારે તે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતા ધારણ કરે. તે અર્થે વસ્તુને યથોચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકીને તેના અંતર્ભૂત ગુણવિશેષને પ્રકટ કરવામાં, 'પ્રત્યાયન'નો આપોઆપ સમાવેશ થઈ જતો હોય છે. અહીં રોબર્ટ પેન વોરનનું વિધાન ઉદ્દેશ્યપ્રતીય છે : "I think communication is not your first thought - not my first thought. It's to make the thing right, that's my first thought. If it's made right, it will communicate..." (Conversations with Writers, Vol. 1.) ed. by Vance Bourjaily, p/289). આમ સૌંદર્ય નિર્માણમાં અનુસૂચિત રહેલા પ્રત્યાયનનો પરિહાર શક્યવત્ નથી.

પણ આ 'પ્રત્યાયન' એટલે શું ?

વિશ્વ વિશેના આપણા અનુભવનું અપરોક્ષ પ્રતિનિધાન શક્ય નથી. તેને પૂર્ણપણે સમગ્રણિત કરી શકાય તેમ નથી. સર્જક, અનુભવનાં crucial Ingredients ની વરણી કરે છે. તેને મૂર્તરૂપ અર્પવા એવા શબ્દસંકેતો રચે છે કે જેથી ભાવકચિત્તમાં તે અનુભવનું સંગ્રહણ થઈ શકે. અહીં ભાવક-કલ્પનાનું સર્જક નવેસરથી નિર્માણ કરતો નથી. તેને ઉદ્દીપિત કરે છે. એટલે કે સર્જક તેની કૃતિમાં એક પ્રકારની અનુભવ મુદ્રા લઈને આવતો હોય છે. જ્યારે તે જ કૃતિ પરત્વે ભાવક ખીજ પ્રકારની આ બે

પ્રકાશન-અનુભવમુદ્રાઓમાં હંમેશા સામ્ય જળવાય. પણ તે ક્યારેય એકરૂપ (Identical) તો ન જ હોઈ શકે. સહૃદયમાં થતા આવા અનુભવના સંક્રમણને આપણે ‘પ્રત્યાયન’ તરીકે ઓળખાવી શકીએ. અહીં કૃતિનો અર્થ પ્રત્યેક ભાવકે ભિન્ન ભિન્ન હોવાનો. એટલું જ નહિ, ખુદ સર્જકનો અભિપ્રેતાર્થ ભાવકહૃદયનો ‘અર્થ’ કદાપિ બની શકે નહિ. કળા તે કંઈ ગણિતશાસ્ત્ર નથી. વળી ભૌતિકવિજ્ઞાનની કોઈ સમસ્યાના ઉકેલ અર્થેનો અભિગમ, સાહિત્યકૃતિને લાગુ પાડી શકાય નહિ. કૃતિ પાસેથી એવા કોઈ એક જ સર્વોચ્ચિત અર્થઘટનની અપેક્ષા રાખી શકાય નહિ. આમ કૃતિના બે અર્થઘટનો ક્યારેય એકરૂપ હોઈ શકે નહિ. તેનો અર્થ એવો પણ નથી કે સાહિત્યકૃતિમાં અર્થશોધનું કાર્ય તે અટકળો લડાવવાનો (speculative free-for-all) વ્યાપાર માત્ર છે. જો કે સહૃદયે કૃતિમાં ‘સક્રિય’ બનીને જ અર્થને ઉપલબ્ધ કરવાનો હોય છે. પણ તેની આ ‘સક્રિયતા’ તે માત્ર તુકાઓ લડાવવાનો નરો મુક્તાયાર તો ન જ હોવો ઘટે. પ્રત્યેક સાહિત્ય કૃતિની પાછળ એક ‘વિશિષ્ટ પ્રયોજન’ રહેલું હોય છે. ભાવકહૃદય, કૃતિની ભાવનક્ષેત્રે આ ‘વિશિષ્ટ પ્રયોજન’ને ઓળખી લેતું હોય છે. કૃતિનાં વિચાર વિમર્શ દરમ્યાન, ભાવક-તેના પ્રતિભાવને વ્યાખ્યાયિત કરવા મથતો હોય છે. એટલું જ નહિ, તે પ્રતિભાવ અમુક પ્રકારનો જ હોવાનું કારણ પણ કૃતિની સર્વ વિગતોને અનુષંગે આપવાને તે તત્પર બનતો હોય છે. કૃતિની ‘અન્વીતિ’નો અર્થ જ એ કે સર્વ વિગતોની ઉપસ્થિતિ ત્યાં હેતુપુરઃસરની હોય છે ને સંહૃદયની અર્થઘટન-પ્રવૃત્તિ, કૃતિના પ્રયોજન પરના તેમના પ્રભાવથી નિર્ધારિત થતી હોય છે. તેથી અર્થઘટન સાથે અમુક તરવો જ્યાં પ્રતિરોધાય ને કળાબોધ યવામાં મુશ્કેલી નડે ત્યારે - કૃતિ વિશેનું અર્થઘટન જ ખંડિત હોવાનું લેખવી શકાય.

બહુધા, સાહિત્યકૃતિનાં તરવો માત્ર એક જ અભિપ્રેતાર્થ ભાગ્યે જ ધરાવતાં હોય છે. ક્યારેક કદ્યનો ઈ. લિનલિન સમયે જ નહિ બદ્ધ એક જ સમયે વિધવિધ અર્થો પ્રકટ કરે છે. ત્યારે કૃતિના અર્થો તેના દ્વંદ્વ એક જ સ્તર પર ક્રિયાશીલ બનતા નથી. એકાધિક સ્તરે તે વિસ્તરતા હોય છે. તેથી કેટલાંક તરવો દલીલૂત એવા અમુક જ અર્થો ધરાવતા હોવાનું નક્કી કરી શકાતું નથી. વળી તેમને સ્વયં-સંગત એવી એક જ અર્થપદ્ધતિની ભૂમિકા પર મૂકવાનું કાર્ય અશક્યવત્ બને છે. કૃતિનું complete paraphrase થઈ શકતું નથી. ત્યારે આપણા સંવિદને



સમગ્રપણે વ્યાપી વળતી તેની વ્યંજકતા, રહસ્યાવૃત્ત ઉપસ્થિતિના ભોગે સીમિત અર્થબોધમાં રાચવાનું સહદયને પાલવે નહિ, સર્જકદષ્ટિએ તો સમસ્ત કૃતિ જ 'અર્થ' છે. કેમકે તે એક અનન્ય અનુભવ છે. નહિ કે કશાનું તારતમ્ય.

આવી સમૃદ્ધ અર્થસંદિગ્ધતા અર્થે, સર્જક તેની કૃતિમાં કલ્પન, પ્રતીક અને પુરાકલ્પન ઈ. તરવોનાં સફળ વિનિયોગ પર વિશેષ ભાર આપતો હોય છે. એમાંય, સાહિત્યકળામાં મુખ્યત્વે પ્રતીકનેા અધિક પ્રમાણમાં કરાતો વિન્યાસ તે આપણી રોજિંદી પ્રવૃત્તિઓમાં સાહજિક રીતે જ પ્રવેશતાં પ્રતીકોને લીધે. વ્યવહારની ભાષા સુધ્ધામાં ઉપમા-અલંકારાદિ તથા દૈનંદનીય જીવનમાં પ્રતીકપ્રાચુર્ય કયાં આપણને જોવા મળતાં નથી ? અમૂર્તને નક્કરરૂપે અનુદિત કરવાની માનવ ચિત્તવૃત્તિથી આપણે સુપરિચિત છીએ જ. અમૂર્તની અવેજીમાં, ભાવસંકુલતા યા વિચારવસ્તુ (idea)ની જટિલતાને સ્થાને જે નક્કર વસ્તુ મૂકીને તેમનેા સંકેત રચી આપવામાં આવે તેવા પદાર્થને અર્થવિદો પ્રતીક તરીકે ઓળખાવે છે. સાહિત્યિક પ્રતીક તેનો અર્થ કૃતિના સંદર્ભમાંથી પ્રાપ્ત કરે છે. વળી આ સંદર્ભ પશ્ચ પ્રત્યેક કૃતિએ વિભિન્ન હોવાનો. જે અંગોચર અને અમૂર્ત છે, જે રહસ્યમય તેને સર્જક અનુભવજોચર કરી આપે છે. તે અર્થે કૃતિમાં તેણે પ્રયોજેલા પ્રતીકનેા સુરુપજ એવો દૃઢનિશ્ચિત અર્થ ત્યાં તારવી શકાતો નથી. આમ છતાંય, સાહિત્યકૃતિના પરામર્શ દરમ્યાન પ્રતીકના કાર્યને કેટલાક અંશે તર્કસંગતરીતે વ્યાખ્યાયિત તો અવશ્ય કરી શકાય. કેમકે પ્રતીકનું પ્રયોજન કૃતિની આંતરિક અનિવાર્યતામાંથી નિષ્પન્ન થતું હોય છે. સર્જકનું કથયિતવ્ય પ્રતીકનિર્માણ સિવાય અન્ય કોઈ રીતે ત્યાં શક્ય બનતું નથી. એટલે કે પ્રતીક, કૃતિના હાર્દમાંથી ઉદ્ભવે છે. તેમાંથી તેનો પરિપોષ પામે છે. એમ તેની જીવંતતા-અર્થસભરતા તે ઉપલબ્ધ કરે છે; આ જીવંતતાની મહત્તા, તેનાં પ્રાદુર્યની ક્ષણે જે ભાવાત્મક યથાર્થતાને તે રજૂ કરે તેનાથી વિશેષ કદાપિ હોઈ શકે નહિ. જ્યાં સાહિત્યકૃતિને અનુરૂપ તેની સપ્રમાણતા-ઔચિત્ય જળવાયાં ન હોય અથવા તો પ્રતીકનેા પ્રતીક ખાતર જ ઉપયોગ થયેલો હોય ત્યારે તેને કશી મૂલ્યવત્તા પ્રાપ્ત થતી નથી. તેનું મહત્ત્વ નકલી સિક્કા (counterfeit) જેટલું જ ત્યાં હોય છે. પ્રતીકથી રચાતો સંકેત ભાવકલ્પનાને 'સંડોવવાની-પ્રદીપ્ત કરી આપવાની ક્ષમતા ધરાવતો હોવો જોઈએ.

સાહિત્યકૃતિ જ્યા પાત્રસર્જન, સઘર્ષ-વિકાસ, વિષયવસ્તુનું સૂચન અને સૂક્ષ્મ ભાવસંકેતની એક સાથે જ પ્રતીક દ્વારા રજૂઆત કરે છે ત્યારે તે એક પ્રકારનો 'દબાવ અને જટિલતા, (compression and complexity) સિદ્ધ કરતી હોય છે. આવી કૃતિ એક એવી પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરતી હોય છે કે જેના દ્વારા આપણી વાસ્તવિકતાને વિભિન્ન સ્તરેથી તામ્રવાનો ઉપક્રમ રચી, સકુલ અર્થસંપન્નતાને તે આવૃત્ત કરી શકે. અહીં સર્જકની વૈયક્તિક દૃષ્ટિનો વ્યાપ જોટલો જટિલ અને વિશાળ, તેટલું જ તેને કૃતિમાં સમાવિષ્ટ (compression) કરવાનું કાર્ય સરળ, આ વિધાન કદાચ વિરોધાભાસી લાગે, પણ તેનો અર્થ એવો નથી કે સાહિત્યકળા તે વૈયક્તિક અસિદ્ધિભર્યા માત્ર છે. અલબત્ત, સર્જકવ્યક્તિત્વનો આવિષ્કાર કૃતિ ઝીલતી હોય છે. પણ તેની વૈયક્તિકતાને તો કળા સર્વથા અતિક્રમી જતી હોય છે.

૪

પ્રત્યેક વર્તમાનકૃતિનું આયોજન, સર્જક સમક્ષ તેની આગવી સમસ્યા રજૂ કરે છે. સાથે તેની તદ્દન ભિન્ન એવી વિકાસદિશા પણ ઉઘાડી આપે છે, તેથી સર્જક યુક્તે કળાવિશ્વ અને તેના વિશે તારવી ઠાઠેલા સામાન્યી-કરણો, નવીન સર્જન અર્થે ભાગ્યે જ સહાયરૂપ નીવડે. રચનાખાલાની એવી સહાય, તેના સર્જનમાં ખસેલરૂપ બની રહે. એટલે કે સર્જનક્ષણે, પ્રત્યેક કૃતિ તેના સ્વકીય જીવનબળે, તેની નિરૂપદિશામાં આગળ ધપતી, તેના ક્રમિક વિકાસ સાધતી, આકારિત થતી હોય છે. જો કે કોઈ કથાસર્જકની કૃતિઓ અપ્રકટપણે અમુક જ વિષયવસ્તુઓના વૈવિધ્યરૂપે પુનરાવર્તિત થતી જણાય. કશી પૂર્વપ્રાપ્ત વિશિષ્ટભાતને અનુવર્તતી હોય. આ વિશિષ્ટ ભાતની પ્રકૃતિ વળી સાવ આત્મલક્ષી હોય. તે પરત્વે સર્જકચિત્ત સભાન ન હોય એમ બને. પણ તેનો અર્થ એવો નથી કે દરેક નવું સર્જન તે પેલી વિશિષ્ટ ભાતની પુનરુક્તિ યા તો પ્રતિકૃતિ માત્ર છે. અહીં પ્રત્યેક 'યત્ન' સર્જક અર્થે તો એક નવા સાહસરૂપ જ હોય છે. તે 'યત્ન'ને પોતાનો આવેગ, તેની ફલશ્રુતિ અર્થેની નિજી અનિવાર્યતા અને આક્રમકતા હોય છે. તેના સર્વ અધિકારસહિત તે 'યત્ન' સર્જનપ્રસૂત બને છે. ખીજી દૃષ્ટિએ જોતા, કોઈ એક જ કળાકારની સમગ્ર કૃતિઓ તેના વિષયવસ્તુ અને અભિગમ પરત્વે વિભિન્નતા ધાળવે. પણ એ સર્વ કૃતિઓનો ઉદ્ગમ સ્ત્રોત તો કળાકારની બીતરબા એક જ હોવાનો ભાવે, તો અનેક કથાસર્જકોની અસંખ્ય

કૃતિઓનો મૂળાધાર એવો સર્વસાધારણ ઉદ્ગમસ્ત્રોત કયો હોઈ શકે ? તે છે આપણું શાશ્વતી ભાવવિશ્વ. પ્રેમ-ધૃત્તિ, કડુજ્ઞા યા ભયની વિલીષિકાને કોઈની સાથે કરો. પક્ષપાત-રાગદ્વેષ હોતો નથી. આમ છતાંય, પ્રત્યેક સર્જકની કૃતિઓ તેની લાક્ષણિક એવી મુદ્દને કારણે અન્યથી નોખી પડી આવે છે. આ વિશિષ્ટ મુદ્દા ઉપસાવવામાં સર્જકની સૌલી મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. જો કે સંવિધાન રીતિ અને ખીબા વ્યવર્તક બંને પણ તેમાં કારણરૂપ બનતાં હોય છે. પણ મહદંશે તો સૌલી જ સર્જકવ્યક્તિત્વની પરિચાયક એવી અનોખી ભાત તેનાં સર્જન-સમસ્તમાં નીપજાવે છે. સૌલી એટલે શબ્દરચના, પદવિન્યાસ, વાક્યોનાં અન્વયો ઈ. તરવેની સર્જક સ્થાપેલી આંતરિક ભાષા-વ્યવસ્થા. પણ આ વ્યવસ્થા તે શન્યતામાં સર્જતો 'ભાષિક-વ્યાયામ' નથી. કર્તા તેના આશય અનુસાર રૂપક-સંકેતશ્રેણીઓ દ્વારા શબ્દોનું 'વિસ્તૃતીકરણ' સિદ્ધ કરે છે. તેમનાં વાચ્યાર્થને અતિક્રમી જઈને ભાષાને આગવો મરોડ અર્પે છે. તેથી ભાષા તરવેમાં વક્તા - તિર્યંકતા આવે છે. આવી ભાષાકીય સંયોજના દ્વારા તેનાં ભાવ, વિચારવસ્તુ અને પ્રસંગ આદિને તે આવિર્ભાવ સાધે છે. આ દૃષ્ટિએ જોતાં સૌલી એટલે અભિવ્યક્તિની વિશિષ્ટ રીતિ. શબ્દો દ્વારા પરિસ્થિતિ-ભાવ સ્વયંના 'સારતરવ' અર્થની તીવ્રતર જોજ એટલે જ સૌલી. અર્થાત્, કૃતિનો સમગ્રતયા 'ગુણ'. વૈયક્તિક સાધનોથી અનુભવનું પરલક્ષીત પુનઃસર્જન કરતાં સર્જકવ્યક્તિત્વની અંકિત થતી છાપ એ જ સૌલી.

સૌલી દ્વારા કથાસર્જક એવો તનાવ (tension) સર્જતો હોય છે જે ભાષાનું ભૌતિકઘટના અને મનોઘટનામાં રૂપાંતર કરી આપે. સંવેગ-નિર્મિતિના કારણે સહૃદયચિત્ત એક મનોવિસ્ફોટ (psychic explosion)-માંથી અન્ય મૃદુ યા ભયાવહ એવા મનોવિસ્ફોટ પ્રતિ ચિત્ત કરે છે. આવો ગત્યાત્મક અનુભવ થાય છે સૌલી પરના સર્જક-પ્રભુત્વને કારણે. સૌલી ગતિ-કર્તા (agent of movement) લેખેની કાર્યશીલતાને લીધે. સમર્થ સૌલી જ સાહિત્યકૃતિના ગહન રહસ્યને ઉત્કાંત કરી, તેના અનેકવિધ સ્તરના અર્થને વ્યંજિત કરી શકે. તેની ન્યૂનતા ભાષાની ઔદ્રિક પ્રવાહિતામાં અવરોધ જોડો કરે.

એ કથાસર્જકોની અનુભૂતિક્ષમતા વચ્ચે કશું સામ્ય હોઈ શકે નહિ. તેમની 'દૃષ્ટિ અને અંતઃસૂઝ' વિભિન્ન હોવાનાં. વળી અનુભૂતિક્ષમ ગદ્ય

તે જ વૈયક્તિક અને મૌલિક ગ્રંથ. તેથી સાહિત્યમાં આત્મી વૈયક્તિક ગ્રંથ શૈલીઓ અનેકવિધ હોય તે સ્વાભાવિક છે. તદ્દુપરાંત, કથાસાહિત્યની ભાષાશૈલીના વૈવિધ્યનાં નિર્ણાયક તત્ત્વો તે તેમાં પ્રયોગ્ય કથનકેન્દ્ર (point of view), તેનું કથાનક તેમ જ વિષયવસ્તુ એટલે પ્રત્યેક સાહિત્યકૃતિની શૈલી પણ તેનું આગ્રહ લક્ષણ ધરાવતી હોય છે સાથે સાહિત્યકૃતિની 'આકૃતિ'માં નાવીન્ય-વિધવિધતા આવે, સર્જક પ્રતિભા તેને નવી નવી રીતે વિકસાવે તે પણ દેખીતું છે. બે સાહિત્યકૃતિઓની 'આકૃતિ'માં એકસમાનતા જાણવી નહિ.

ચિદ્રૂપણામાં 'આકૃતિ' પ્રેક્ષક સમક્ષ આત્મદર્શિત-આત્મવ્યોષિત ઉપસ્થિત થતી હોય છે. જ્યારે સાહિત્ય તે શાબ્દિક-વ્યાપાર છે. આ વ્યાપાર ભાવક-દર્શિ તબે ક્રમબદ્ધ એક જ દિશામાં આગળ વધતો, તેના ચિત્તમાં સચ્ચ પામતો હોય છે. ત્યાં શબ્દો કથ્ય અને અ-કથ્ય વચ્ચેના સબધની રૂપરેખા ઓળે અનુસરે છે. વાંચન અતે, રચનામાંથી ઉદ્ભવતી સૌંદર્યપૂર્ણ ભાતની 'આકૃતિ'ની અપૂર્વ અનુભૂતિ, ભાવકના સમગ્ર સંવિદમાં એક સ્પર્શઝખકાર મૂકી દે છે. કૃતિનાં અગ્રભૂત ઘટકોની પ્રભાવકતા કરતા વિશેષ તો તેની અખિલાઈની વ્યજનાનો ખોધ ભાવકચિત્તમાં આવી ચમત્કૃતિ સર્જે છે. તેથી સાહિત્યની 'આકૃતિ' તે ભાવકપક્ષે તેની પ્રત્યભિજ્ઞા (recognition) સાથે અનુસંધિત થતી હોય છે. જ્યારે રૂ આત્મીયપણે સ્વયંકૃતિ સાથે, 'આકૃતિ' એ જ કૃતિ, સર્જકભાવકના જે અતરતમ સાથે 'આકૃતિ'નો સંવાદ રચાતો હોય છે તે છે સમયનના સૌંદર્ય વિશેની આપણી ગહનતમ અનુભૂતિ. સર્જકના હાથે રચનાને પ્રાપ્ત થતી 'આકૃતિ' દ્વારા સર્વ કોઈથી અતિરિક્ત એવા તેના હૃદયમનને અને તેની કળાસુષ્ટિને માત્ર સહકર જ પામી શકતો હોય છે. એ દૃષ્ટિએ જોતા, 'આકૃતિ'નો આદિ-અત વૈયક્તિક રીતે થવા પામે છે. જનની ઉપરોક્ત વિભાવનાઓ તો તદ્દન સિન્ન છે. પણ તેનું ઝાઝું મહત્ત્વ ન હોઈ શકે. તેમની વચ્ચે સ્થપાતું અનુસંધાન તે જ કળાની અપૂર્વ ઘટના છે. તેનું જ કળામાહાત્મ્ય છે.

આવા અનુસંધાનની કડી શોધી આપીને કળાકૃતિનું યથાયોગ્ય પરિપ્રેક્ષકમઃ મૂલ્યાંકન કરવાની જગ્યાજગારી વિવેચનના શિરે છે. આપણે ત્યાં કૃતિવક્ષી વિવેચનના નામે અખત્યાર થતી કહેવાતી વિવેચન પદ્ધતિઓએ આ અનુસંધાનના જ છેદનભેદનનું કાર્ય જાળવ્યું છે ક્યારેક

કૃતિના પૃથક્કરણે આપવાનાં ગણ્યાગાંઠ્યા સજિષ્ઠ પ્રયત્નો થાય છે ખરા. પણ ત્યાં એ હકીકતને આપણે ભૂલવી તો ન બેઠએ કે સાહિત્યકૃતિ અને તેનું વિશ્લેષણ-પૃથક્કરણ તે એકબીજાની સામે ધરેલાં દર્પણો નથી, તે પરસ્પરનાં પરાવર્તનો નથી. વિશ્લેષણે પશ્ચાદ્ગમન કરવાનું હોવાથી તેનો માર્ગ અતિ સંકીર્ણ અને તેનું ધ્યેય તે વિલોપબિંદુ (vanishing point) હોય છે; જ્યારે કળાકાર તેની વિરુદ્ધિમાં, મુક્ત અવકાશમાં તેની સર્વ 'પસંદગીઓ' સહિત કાર્યપ્રવૃત્તિ અને છે. તેના સર્જનના સ્થિર આદ્ય-બિંદુને તે પ્રથમથી જ બાણી લેતા હોય છે. પણ વિવેચક તો વિવેચનાતે આવીને એવા કોઈક આદ્યબિંદુને ખોળી કાઢવાનું દર્શાવી શકે. અર્થાત્ સાહિત્યકૃતિ તે એલા આદ્યબિંદુ પરથી કળાકારે માનવીય સત્ય સંમેત તેના નિષ્પિંડ રહસ્યમય વિશ્વમાં ભરેલી એક સર્જનક્રાંતિ છે. તેમાં તેની સર્વ 'પસંદગીઓ' કૃતિના હાર્દમાં લક્ષ્યવેધી બાણને છૂપાવે છે. વિવેચકનું કાર્ય વછૂટી ચૂકેલા તે બાણને કૃતિની પણી ઉપર પાણું લાવી મૂકવાનું નથી. તે શરસંધાનની સર્વ કલાક્રીય ખૂબીઓ અને લક્ષ્યવેધ પાછળનાં કળાકૌશલ્યને સમર્થતાપૂર્વક વર્ણવી-તારવી બતાવવાનું છે. કૃતિનાં મર્મ-કોષોને બેઠીને તેનાં ઋતનો પરામર્શ કરી બતાવવાનું છે. ક્યારેક કથાસર્જકે કશી રહ નકશીનું કરેલું પુનરાવર્તન તે કોઈ કળાવિદાતકે તત્ત્વ બની જવું નથી. આગળ દર્શાવ્યું તેમ સફળ કળાર્પણનાં વૈવિધ્યનું જ તે આવિષ્કરણ છે. વળી સાહિત્યસર્જન અર્થે આપણા વિષયવસ્તુ, સ્થળ ઇ. તે યથાતથ જૂનાં જ રહેવાનાં. નાવીન્ય ફક્ત 'દર્શન'નું જ હોઈ શકે. તે જ પર્યાપ્ત નથી શું? તે અર્થેની કળાસર્જકની પ્રયોગાલિપ્તિ બતાવે તેની પૂર્વ કળાસિદ્ધિઓનાં નીતિનિયમોને પાછળ મૂકી દઈ, 'નવ્ય કૃતિ'ને તેની આગવી આબોહવામાં તેનું જીવન બક્ષે છે. વિવેચકે તે સર્વનો વિવેક કરવો પડે.

કોહિમા, જુલાઈ ૨૬, '૮૧.

# સિદ્ધિયા પ્લાથના બે પત્ર

૧૯ નવેમ્બર, ૧૯૫૨

૧

થોડા દિવસ આરામ કરવા ઘેર જવાનું થાય તો ખૂબ આનંદ થશે. હું અત્યારે બહુ જ ઉદિગ્ન, અને તમે અવસ્થામાં છું, આ ઠપ્પલ કરતાં મને દુઃખ થાય છે. અઠવાડિયાથી હું તસ્ત અને બિમાર છું, ખૂબ જ ઉતાંય માનસિક અવસ્થાનું શારીરિક નિર્દર્શન. જીવન પ્રત્યેના મારા અભિગમ સૌથી મહત્વની વાત— તે મારા વિજ્ઞાનના અભ્યાસક્રમ પર આધાર રાખે છે. એમાંથી બહાર આવવા માટે મેં આત્મહત્યા કરવાનો વિચાર પણ કરી નેયો, મારા જ કળણમાં હું ગરદી ગઈ હોઉં એના ભેધું છે. હું, જાણે પ્રયોજનની કોઈ મુદ્દા બેઠી છું, વિજ્ઞાનના અભ્યાસક્રમમાં ભરવાઈ પડી છું. આ બેઠાનું વર્ષ નો એક એક દિવસ પસાર કરી રહી છું, આ ગાળામાં ખરેખર તો મારે મારા મુખ્ય વિષયમાં મોજ કરવાની હોય. હું ખરેખર ભયભીત થઈ ગઈ છું, નાની નાની પસંદગીઓ અને ઘટનાઓ મોટી મોટી આડ બનીને ઊભી રહી ગયાં છે; જીવન ઊભાસિન્ન થઈ ગયું છે. આ અભ્યાસક્રમમાંથી ભાગી છૂટવાની ઈચ્છા મારા પર સવાર થઈ ગઈ છે. આ ઉતાળામાં એ અભ્યાસ પૂરો કેમ ન કર્યો એનો પસ્તાવો થાય છે. સાવ શુષ્ક સૂત્રો યાદ રાખવા માટે પ્રયત્ન કરું છું. માંદી, મને નવાઇ લાગે છે શા માટે ? શા માટે ? શા માટે ? હું જ્યારે ચોપડી ઉઘાડું છું ત્યારે ખરેખર માંદી જ પડી જઈ છું, હજી તો આખા વરસ સુધી અઠવાડિયાના દસ કલાક બગાડવાના છે. મારા આખા જીવન પર એની અસર પડવાની; હું ચોસર પરના મારા અભ્યાસમાં પાછળ છું; સર્જનાત્મક લખાણોમાં કંથ

કરી શકતી નથી, આ અભ્યાસક્રમની, આ શુદ્ધ વૃત્તતાઓની, કૃત્રિમ સૂત્રો  
 અને સંયોજનોની લય'કર ચિંતા મારા આખા જીવન પર રાજ કરી રહી  
 છે. મેં શા માટે ભુસ્તર વિજ્ઞાન પસંદ ન કર્યું, એ પ્રશ્ન હું પૂછવા કરું છું,  
 ખીજ કોઈ પણ વાસ્તવિક પસંદગી આશીર્વાદરૂપ લેખાત. ખીજ બધા જ  
 પરદેશમાં છે અથવા તો તેમના અભ્યાસક્રમોમાં જોવાયેલા છે. મારે આમાંથી  
 બહાર નીકળવું જોઈએ એમ મને લાગે છે, નહીંતર હું ગાંડી થઈ જઈશ. હું જે  
 અપરિવર્તનશીલ નિષ્ફળતા અનુભવી રહી છું તેને કેવી રીતે સમજવું ।  
 હું તે સમજવા પણ માગતી નથી, અને એ તો વધુ ખરાબ. મારા જીવનમાં  
 કથાય સાથે એને સંબંધ હોય એમ લાગતું નથી, એ અભ્યાસક્રમ એક  
 વર્ષનો છે. મારે કોલેજના મનોચિકિત્સક પાસે જઈને હું આ બાબતમાં શું  
 અનુભવું છું, મારા આખા જીવનમાં એ કેવો વળગણુરૂપ છે, ખીજ બધાં  
 ક્ષેત્રોમાં હું એને કારણે કેવી નિષ્ક્રિય થઈ ગઈ છું—આ બધા વિશે કહું કે  
 નહિ તે વિચારું છું. જીવન એક મસ્કરી લાગે છે, જો એક વખત આ  
 અભ્યાસક્રમમાંથી બહાર નીકળી જવાય—લલે ખીજ સત્રમાં—તો આગળ રસ્તો  
 થઈ રહેશે એમ મને લાગે છે. પણ આ રીતે તો હું જીવી જ નહિ શકું.  
 આભારવિધિની ઔપચારિકતા પછી મારે એક ચેપર છે અને બે પરીક્ષાઓ  
 છે. ઘેર તો મારે આખો વખત ભણવાનું અને આરામ કરવાનો છે. સદ-  
 ભાગ્યે હજુ મને સાયનસ થયું નથી; એ ખીજ પ્રકારનો પલાયનવાદ થાય.  
 જ્યારે કોઈને કોલેજ છોડી દેવાનું મન થાય અને ગૂંગળાવી નાખતા  
 અભ્યાસક્રમ માટે આપઘાત કરવાનું મન થાય ત્યારે એ ઘણી ગંભીર ઘટના  
 કહેવાય. દરરોજ કંઈક ને કંઈક ઉમેરાતું જ બધ છે. મને સૂત્રોની સૂગ  
 છે, કૃત્રિમ અણુઓ અને મોલેક્યુલ નૃપ ચૂલામાં. એ તો કૃતક વિજ્ઞાન છે—  
 માત્ર સિદ્ધાંતો; અહણ કરવા જેવું કશું જ નહિ. તે મારું આખું  
 જીવન ખરબાદ કરી નાખશે અને હું જોયા કરીશ. આ વિશે મનોચિકિત્સકને  
 (મા બાપ કે ચર્ચના કન્ફેસરનું પ્રતીક) વાત કરતાં મને ખીજ લાગે છે  
 કારણ કે તેઓ પછી તો મારી ઇતર પ્રવૃત્તિઓ (ખાસ કરીને તો પ્રેસ સમિતિ)  
 બંધ કરાવીને અડધો સમય સૂત્રો અને નાનાં નાનાં ગાણિતિક સમીકરણો  
 (કેટલાય સમયથી એ બધું હું ભૂલી ગઈ છું) મારા મગજમાં ઠાંસવાની  
 ફરજ પાડશે; હું ખરેખર તો એ બધું ભણવા જ માગતી નથી. મારા  
 જીવનનું આ આખું વરસ ખરબાદ કરી નાખવાનું, આ અભ્યાસક્રમ આખો  
 વખત માથા પર તોળાયેલા રહે, તેને કારણે નિષ્ક્રિય થઈ જઈ—આ બધું  
 અસહ્ય છે. જો એમાંથી મુક્ત થઈ તો આગળ થોડો પ્રકાશ દેખાવા મડિ—તો

હું સ્નેહની લાગણી કરી અનુભવતી થઈશ.

મા, તને આ બધું લખવાનું મને ગમતું નથી, પણ મારા બે ખૂબ જ સારા મિત્રો ડીક અને માસિંધાની જિંદગીઓ ખરાબ થઈ ગઈ છે, અમે એટલા બધા દુર છીએ કે હું લાગ્યે જ તેમને મળી શકું છું. અને એમાં આ અભ્યાસ મારી માનસિક સ્થિતિ માટે હવે તો મને ચિંતા થાય છે. મારા ભાવી જીવનમાં આનાથી મને શો લાભ થવાનો છે ? હું એને ધિક્કારું છું, એ લયંકર છે, ધૃત્યસ્પંદ છે, મેં જ એને લક્ષક અને દુષ્ટ રાક્ષસની કાટિએ પહોંચાડ્યો છે. ખીજું કંઈ જ નહીં, માત્ર સૂત્રો, કંઈ જ ખીજું નહીં. અને તે પહેલી કક્ષા માટેના અભ્યાસક્રમ. અરે ભગવાન, શું મારી જિંદગી બની ગઈ છે ! મારી જાતને વિશુદ્ધ બનાવી રહી છું તે હું જાણું છું, બધું જ અર્થહીન છે, શૂન્ય છે, આ શિક્ષણ નથી. આ તો નરક છે; વરસની અધવચ્ચે આખા વર્ષનો અભ્યાસક્રમ પડતો મૂકવા માટે હું કોલેજના સત્તાવાળાઓને સમજાવું, પણ કેવી રીતે ? આ બધા લયંકર સૂત્રો અને નિરર્થક ગ્રાંથપટ્ટી-મારા માટે તો ખરીજ- થી હું જો દુર ભાગી નહિ જઈ તો ગાંડી થઈ જઈશ તો વાતની ખાત્રી મનોચિકિત્સકને આપું કેવી રીતે ? 'મારી હુદ્દિ પણ મને છેવટે મને પડતો મૂકશે અને મારે આમાંથી બહાર નીકળવું છે. દરેક સુખી છે પણ હું જ્યારથી અહીં આવી છું ત્યારથી આવે મારો પીછો પકડ્યો છે.

હું ખરેખર પૂરેપૂરી અને લયંકર ચિંતામસ્ત છું. એક બાજુએ મને થાય છે કે આ અભ્યાસક્રમ મારે છોડી દેવો જોઈએ. સર્જનાત્મક શિક્ષણ વિશેની મારી વિચારણા સાથે સ્મરણશક્તિ અને ગ્રાંથપટ્ટીનો મેળ હું ખવડાવી શકું એમ નથી. કોલેજના સત્તાવાળાઓને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી મારી સ્થિતિ કહેાડી છે; અત્યાર સુધીમાં મારી જાપ ખૂબ જ સારી પાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ મારી દૃષ્ટિએ જે લયંકર અને ફાલતુ અભ્યાસક્રમ તેનાથી હું ગાંડી થઈ જઈશ એમ જો હું તેમને કહું તો તો તેઓ મને કાઢી જ મૂકે અથવા એવું ખીજું કંઈ કરે. દર અઠવાડિયે વિજ્ઞાનનું પુસ્તક ખોલતાં મને ડર લાગે છે; આ અભ્યાસક્રમનો વિષય મારા સંકલ્પશક્તિને અને જીવન પ્રત્યેના પ્રેમને નિઃશેષ કરી નાખે છે. હું જો વધારે અભ્યાસ કરીશ તો સ્વસ્થ બનીને આ વિષયને સ્વીકારીશ-એવું પણ નથી. હા, હું



થોડાં પ્રકરણ પાછળ પડી ગઈ હું (અત્યારનાં પ્રકરણોની સાથે રહી શકું એટલા માટે મેં એ પડતાં મૂક્યા હતાં) પણ જો ખીજ સત્રમાં આ અભ્યાસક્રમ હું પડતો મૂકી શકું તો (વિજ્ઞાનના બદલે હું શું લઈશ તેની તો મને ખબર નથી). તો જીવનનો માર્ગ પાછો પ્રકાશિત થાય, અત્યારે પણ એક યુનિટનું કામ બાકી છે—નવા અઠવાડિયાનું વિજ્ઞાન-ગૃહકાર્ય એકવાનું બાકી છે. શું હું બાલિશ છું? હોઈશ કદાચ, પણ આ વરસે એક પછી એક લયંકર ગોઠવણો મારા માથે મારવામાં આવી છે. મારી દૃષ્ટિએ તો વિજ્ઞાન એક ગધ્ધાવૈતરું છે, તેનું કોઈ પ્રયોજન જ નથી, અણુ અતે પરમાણુઓની સંદિગ્ધ, ઉપરછલ્લી સમજ જીવન વિશેની મારી સૂઝને વિકસાવી શકવાની નથી. એ વાતની કળહાત ભત સાથે તો કરવી પડે છે.

ઓહ ! હું જો બિનજરૂરી ચાતનામાંથી પસાર થઈ રહી છું તેની સામે મારા વ્યક્તિત્વનો એકે એક અંશ વિદ્રોહ પોકારે છે. હું જો એ સમજવા માગતી હોત તો કેવું પણ હું સમજવા જ માગતી નથી. હું તેની સામે વિદ્રોહ કરું છું, તેણે મારો પીછો પકડ્યો છે, આ વાત હું સ્વાભાવિક રીતે ખીજને ગણે, મનોચિકિત્સકને પણ, કેવી રીતે ઉતારી શકું? હું અંદર ને અંદર સરકતી જાઉં છું. રિક્તતાની લાગણી અનુભવું છું. ક્વાર્ખાનામાં આરામ લેવાથી મારી ખિમારી મટી જવાની નથી.

‘સાવ’ હતાશ થઈ જતાં પહેલાં હું આભારવિધિ સુધી રાહ જોઈશ. પણ ઓહ ! હું કેવી તો ઉદાસ, નકામી બની ગઈ છું, ક્ષમાઈ પડી છું !

તારી ખોખલી દીકરી  
સિબિ

બહાલા વોરેન,

...હજીવા બેઠી છું ત્યારે મને ખ્યાલ આવે છે કે મેં મનોમન કેટલા બધા પગ તને લખી નાખ્યા છે અને અહીં મને તારી ખોટ ફેટલી બધી સાહે છે. મારે જેમની પડી હોય એવા બહુ જોખા લોકો આ દુનિયામાં છે, તું અને ટક બધામાં સૌથી નિકટના છો એમ હું માનું છું. તું પાછો આવે ત્યારે એના માનમાં આપણે કદાચ ઉભણીએ જઈશું અને કેપ આગળ તરીશું. આવતા વર્ષના અભ્યાસક્રમ વખતે આશા રાખું કે આપણે નિકટ હોઈશું અને તું અવારનવાર જમવા આવીશ (આ અઠવાડિયાના અંતે અમે બોસ્ટન એપાર્ટમેન્ટ શોધવા નીકળીશું) અમને અવારનવાર મળવા આવીશ, તારી પાસેથી યુરોપના અનુભવો, જે વિશેની તારી માન્યતાઓ, હાવર્ડ ખાતેની તારી કામગીરી વિશે હપતે હપતે બહુ જાણવાની મારી ખૂબ જ ઇચ્છા છે. હાવર્ડ જવાની મારી જિંડી જિંડી ઇચ્છા તો તું જણે જ છે, તું ત્યાં ત્રણે એ તો સાડું થયું જ. મારા તો બધા જ દીકરા હાવર્ડ જવા જોઈએ એવા નિશ્ચય દરેક માં મનોમન કરતી હોય છે— એ ભયાનક આદત મારામાં પણ છે.

મેં ૨૨મી મેએ લખાવવાનું પૂરું કર્યું અને મારી વિદ્યાર્થીનીઓની વિદાય લેતાં મને ખરેખર ખૂબ દુઃખ થયું. છેલ્લે દિવસે જ્યારે હું લખાવવા તૈયાર ત્યારે દરેક વર્ષ પ્રત્યેની મારી લાગણીઓની માત્રામાં મને જે સત્કાર સાપડ્યો એનાથી મને રમૂજ થઈ, નવ વાગે થોડો જન્ટલ, અગિયાર વાગે તાળીઓનો ગડગડાટ અને ત્રણ વાગે મધ્યમ કક્ષાનો જિહારો. હવે જ્યારે એ બધું પૂરું થયું છે ત્યારે મેં વીસ વાર્તાઓ, બે નવલકથાઓ,

દસ નાટકો અને અસંખ્ય કાવ્યો - બે વેસ્ટ લેન્ડ સમેત- લખાવ્યાં છે એ વાત મારા માન્યામાં આવતી નથી. પણ મેં એ લખાવ્યું છે. શરૂઆતના ખરાબ અઠવાડિયાઓ માટે મેં જેટલું વિચારેલું અથવા આશા રાખેલી તેના કરતાં વધારે મેં કર્યું છે, એ અઠવાડિયાઓનું શિક્ષણ મને ખૂબ જ વ્યથિત કરી નાખે છે. મેં ઉત્તમ કૃતિઓ પસંદ કરી હતી, મારા ખૂબ જ હઠીલા વિદ્યાર્થીઓનાં હૃદય છૂતી લઈને એમને સારું એવું લખાવ્યું હતું એમ હું માનું છું.

એકદરે મને મારા સહકારીકરણથી ખૂબ જ અસંતોષ છે; વિદ્યાર્થી અવસ્થામાં જેઓ આશાસ્પદ હોય તેઓ પાછળથી માનવી તરીકે નબળા, ઈર્ષ્યાળુ, કુદ અને મઠામાં નીવડે ત્યારે ફટલી બધી નિરાશા થાય. મોટા ભાગના સહકારીકરણ આવા છે, અને કોલેજના સ્ટાફમાં સંધારે કોઈ પીતી વખતે, પ્રયોગોના પીતી વખતે અને સાંજે કોઈકેઈ વખતે ચાલતી ગપસપ-ખાસ કરી પુરુષ વર્ગમાંથી તો તોળાં. છેલ્લામાં છેલ્લી મોડિતી, ભવિષ્યની નિમણૂકો, ઠપકાઓ, આનંદ, વિદ્યાર્થીઓ, સાહિત્ય વિવેચન બધું જ ગોળું. આ શિક્ષકવર્ગ સંપૂર્ણ સુરક્ષિત, જેઓ અમુક મુદત માટે આવ્યા હોય તેઓની કુદ વધતી જાય છે-જે સંજોગો સૈદ્ધાંતિક કારકિર્દીને મહત્ત્વ ન આપે તેમના પર તવાઈ અને અમારા ઓળખીતા એક બે લેખકો સાથે બહુ ખરાબ વ્યવહાર કરવામાં આવ્યો તે એમે જોયું છે. હા, અમારી સાથે સારું બને છે, અમારે અધ્યાપન બોલુ રાખવું એવી વિનંતીઓ છતાં એમે બનેલો રાજીનામાં આપ્યા છે. પણ અમારા બેમાંથી એક પણ કશું કામ કરી શકે એમ નથી, જે એમે આ સારા એવા મહેનતાણાવાળી સુરક્ષિતતામાં ઘસડાઈ જઈએ તો દસ વર્ષમાં તો માથે હાથ દઈને રડવાનો અમારો વારો આવે.

ટેડમાં ઉત્તમ કવિની ઘણી લાયકાત છે એમ હું ખાતરીપૂર્વક કહી શકું અને મેરિયન મૂર તથા ટી. એસ. એલિયટ જેવા સન્નિષ્ઠ ટેકદારો તેની પાસે છે, એમે ઈંગ્લેન્ડ જઈશું ત્યારે તેમને મળવા વિચાર છે. ટેડ કરતાં દસ વર્ષ જૂના બધા કવિઓમાં તે ચંદ્રિયાતો છે, સર્જનાત્મક વ્યાપ અને અનુભૂતિ માટેની અમારી આંતરિક જરૂરિયાતોથી પ્રેરાઈને એમે બંને લખી શકીએ અને જીવન જીવી શકીએ એ સિવાય ખીજું કશું માગવું નહીં-પતની તરીકે મારે આટલું કરવું જોઈએ એમ મને લાગે છે.

હા, આ વાત સમજી શકે એવા લોકો ખુબ ઓછા હોય છે. કારકિર્દી માટે દસ વર્ષની યોજનાઓ કે નિયમિત નોકરી ન હોય એવા લોકો સામે શંકાની નજરે, અમેરિકામાં તો ખાસ, એવામાં આવે છે, અહીંના એક જનરલ સ્ટોરમાં ઉધાર લેવા ત્યારે આ વાતની અમને ખબર પડી. 'યુવાન અમેરિકને દેપતી'ના કોઈ પણ ખાનામાં અમે જોઈવાઈ ન શક્યા. મારી નોકરી હતી, ૨૬ નોકરી વગરનો અમારી પાસે કાર ન હતી, હપતાથી ફર્નિચર ખરીદ્યું ન હતું, ટેલિવિઝન ન હતું, ચાર્જ એકાઉન્ટ ન હતો, પરદેશમાંથી જ બજેટ ટપકી પડ્યા ન હોઈએ. બિચારી સેક્રેટરી તો ખુબ મુંઝાઈ ગઈ. ગમે તેમ પણ અમારી યોજનાઓ વિશે માને નહીં તો તને નિખાલસતાથી લખી શકું. શા ચિંતા જ કર્યા કરે છે એટલે અમે સુરક્ષિતતાને દેખાવ કર્યો—સાચી સુરક્ષા તો અમારી જાતમાં છે, અમારે જે વિકાસ કરવો છે તે નોકરી કે પૈસા પણ આપી શકવાના નથી, અમારા કામમાં વિશ્વાસ રાખવો અને ધણી બધી રીતે ભગીરથ કહી શકાય એવો પ્રયત્ન કરવો. મારે માટે ૨૬ તો ખુબ સારો, એ તરત ને તરત સફળતા કે પ્રકાશન હેતુઓ નથી, હું પણ એના જેવી થઈ એ માટે મને તાલીમ આપે છે, જેવી રીતે સર્જન થવા માત્રનારને મેડીકલ કોલેજ મહત્વની હોય છે તેવી રીતે અમારાં લખાણો માટે આવનારાં પાંચ વરસ મહત્વનાં છે, ૨૬ તો કહે છે લખો, કામ કરો, માત્ર નવલકથાઓ અને કાવ્યો જ નહીં લોકકથાઓ, ફિક્શન કરચલા, ઉલ્કાઓ વિશે લખાયેલાં પુસ્તકો પણ વાંચવા જોઈએ—આના ઉપર તો મદાર છે. વિદ્યાપીઠના લેખકની સૌથી મોટી મુશ્કેલી એ છે કે તે માત્ર હવા ઉપર જીવે છે અને પીંજઓનાં લખાણો વિશે ત્રીજાઓએ લખેલાં પરાક્ષ અહેવાલો ઉપર જીવે છે.

ઠીક ત્યારે, હું જે કહેવા માગું છું તે તને સમજાવું હશે. લેખક જીવનથી દૂર સરી જાય છે અને જેવી રીતે વર્ગમાં વાર્તાઓની તપાસ કરે છે તેવી રીતે તે વિચારવા માડે છે—સાચો લેખક જે રીતે વાસ્તવિકતાને અનુભવતો હોય છે તેનાથી ખુબ જુદી રીતે જીવનથી દૂર સરી જતો લેખક વિચારે છે; ધણી શિક્ષકોની દૃષ્ટિએ તો વાસ્તવિકતા ખુબ જ સરળ છે એટલે તેને પ્રતીકો, વ્યંગ, આર્કિટાઈપલ કલ્પનો અને એવા બધાની જરૂર પડે છે. આવા સલાહ અને દુનિમ તંત્ર વિના કામ કરવાનો અમે પ્રયત્ન કરીશું. અમે લખીએ છીએ, અને પૃષ્ઠો પર પ્રતીકો લઈને જાગીએ છીએ, પણ પ્રતીકો લઈને શરૂઆત કરતા નથી....

મારા છેલ્લા પેપર્સ પછી હું અને ટેડ તરત જ ન્યૂયોર્ક જવા જામડી ગયા. ઓસ્કાર વિલિયમ્સ વિચિત્ર અને પક્ષી જેવો નાનકડો માણસ હતો, વાતવાતમાં તેને વાંકું પડતું—એક જ વર્ષમાં તેનો ઉત્તમ મિત્ર ડિલન ટામ્સ અને તેની કવિ-ચિત્રકાર પત્ની જિન ડેરવૂડ મરણ પામ્યા હતાં. તે એક વાદળી રંગના નાનકડા સ્ટુડિયોમાં રહે છે, આજુબાજુ તેની પત્નીએ દોરેલાં ચિત્રો છે—ઉઘડતા રંગથી દોરેલાં પ્રાણીઓ અને વ્યક્તિચિત્રો, તેની મૃત પ્રિયતમાઓની તંસવીરો, કાવ્યગ્રંથોથી ભરેલાં, ઘેર બનાવેલાં કપાટ, ટુબલ, ઠાકેલું ટપ, ઘોષા વગરના અસંખ્ય ગ્લાસ અને નાનકડું જાપેટું, તેનાં પરથી ગલ, નાવડીઓ દેખાય, જાપરા આગળ શુભાખના, ફૂદીનાના છોડવાના ફૂંડા લટકાવેલાં, તેણે અમારી સરભરા કરી અને પછી તો વાતો ચાલી.

અમે કવિવિવેચક લેખેટ ફ્યુદરશને મળ્યા—તેણે અષાઢમ યામોલિન્સ્કી નામના રશિયન વિદ્વાન સાથે લગ્ન કર્યાં છે. તેણે ટેડનાં કાવ્યોની પ્રશંસા કરતો લેખ લખ્યો છે...અમારા એક મિત્ર ડેવ કેઈટલી સાથે મોજન લીધું. તેની વર્ડ્સ પબ્લીકેશન નામની પ્રકાશન સંસ્થાના સંપાદકો મારા કાવ્યગ્રંથ (અત્યારે તેનું કામચલાઉ શીર્ષક ‘કુલ ફેમ કાઈવ’ રાખ્યું છે) ની હસ્તપ્રત આ પાનખરમાં જોવા મળે છે. આ પહેલાં તેમણે કાવ્યસંગ્રહ કદી પ્રગટ કર્યો નથી; પણ ‘મૌલિક પ્રતિભા’માં તેમને રસ છે. એવી પ્રતિભા મારામાં છે. મારા લખાણની શૈલી બદલાઈ રહી છે, વધુ સારા પરિણામ માટે અત્યાર સુધીમાં મેં પ્રગટ કરેલી પાંત્રીસેક કવિતાઓમાંથી વીસેક કૃતિઓ વધુ પડતી રોમેન્ટિક, લાલુક, દુઃખ અને કાચી હોવાને કારણે હસ્તપ્રતમાંથી કાઢી નાખી છે. મારી મુખ્ય ચુસ્કેલી છુદ્ધિશાળી, વધુ પડતાં ખરડ અને અમઠતાં જોયું સૂરમાંથી બહાર આવવાની છે અને ધીરે ધીરે હું આલંકારિક યુક્તિપ્રયુક્તિઓમાં નહીં પણ ‘સીધેસીધી રીતે’ અને ‘સાચા અનુભવ’ની વાત કરતા શીખી રહી છું. હું હમણાં લખેલી એક કવિતા તને મોકલોશ, આશા છે કે તને ગમશે.

આ વરસ માટે ટેડ સેક્સટન રાઈટીંગ ફેલોશીપ મેળવવા અરજી કરી હતી, આ વાત દેખીતાં કારણોસર જ અમે માને જણાવી ન હતી, મેરિયન મૂર વજેરેએ સ્વેચ્છાએ લખવાની હા પાડી હતી એટલે એ ફેલોશીપ તેને મળશે એમ અમે માન્યું હતું. કાવ્યસંગ્રહ માટે તેની પાસે સરસ યોજના હતી, એ માત્ર ફેલોશીપ હતી અને બિદાશ નાગરિક તરીકે એ મેળવવાને તે પાત્ર હતો. વિધિની વક્તા તો એ છે કે આ અઠવાડિયે અમને

જાણવા મળ્યું કે એ ફેલોશીપનો વહીવટ હાર્પરના ટ્રસ્ટીઓ કરે છે અને ૨૩ તો હાર્પરનો લેખક કહેવાય એટલે તેના પ્રાજેક્ટનો વિચાર કરી ન શકાય; જો એવો વિચાર કર્યો હોત તો તેને માન્ટ મળત. એટલે ખૂબ જ વિચિત્ર અને ખરેખર તો આઘાતજનક ઘટના તો એ થઈ કે પુસ્તક પ્રકાશન તેની ગુણવત્તાનું સચક તથા પૃષ્ઠ અહીં તો પુસ્તક પ્રગટ કર્યું એ એનો દોષ તથા એ અને તે અપાત્ર થયો. એટલે હવે આ જ માન્ટ માટે કું અરજ કરીશ ( આ વિશે પણ માને કશું કહીશ નહિ ) અને ૨૩ આવતા વર્ષે ગુનનહેમ માટે અરજ કરશે....

ઈશ્વર ગીધડાઓને ખવડાવે છે, માના કરતાં વું આ વાત વધુ સારી સમજી શકીશ એમ કું માનું છું. અમે બંને બ્યારે મીમંત અને પ્રખ્યાત થઈશું ત્યારે અમારા જીવનને અમારું કાર્ય સાર્થક બનાવશે પણ અત્યારે તો અમારા જીવન અને મદદાએ તેમને પોતાને જ સાર્થક બનાવવાના રહેશે, અમે બહુ સાદાઈથી અને આનંદથી રહીએ છીએ અને પાસે જ આવેલા અવર પાર્કમાં ચાલીએ છીએ, ત્યાં કોઈ ખાસ જતું નથી. કેટલાંય બદામી સસલા, બે મોટા કાળા દેડકા છે, અમે એમની સામે જોઈએ તો એ પૃથ્વી જોયા કરે, અસખ્ય પિસકોલીઓ, આછા પીળાં પક્ષીઓ, લાલ માયાવાળાં લક્કડખોદ અને ફળનાં વૃક્ષ, ફૂલ ખલાસ થઈ જાય ત્યારે રહસ્યમય રીતે રોપાતા બાગ; પહેલાં દુક્ષિય અને ડેફાડિસ પછી હાયસિય; એક દિવસ અમે આવ્યા ત્યારે બધું અદ્ભુત થઈ ગયું હતું અને એમની જગ્યાએ નિરનિયમ અને સફેદ પિટ્યુનિયા જોયાં. ગુલાબનો નાનકડો બાગ ધીરે ધીરે તૈયાર થઈ રહ્યો છે, અડવાડિયામાં એકાદ દિવસ અમે લાલ કે પીળું ગુલાબ લઈ જઈએ છીએ.

અમે એક સરસ કવિ રોબર્ટ સોવેલ (ચાળીસીનો આ એક જ કવિ જો અમને બંનેને ગમે છે, તે બોસ્ટનના સોવેલ કુટુંબના છે અને અવારનવાર તેમને માનસિક રીતે વ્યગ્ર તથા કાઠવામાં આવે છે) ને મળ્યા, તે માસાચુસેટ્સ યુનિવર્સિટીમાં કાવ્યવાચન માટે આવ્યા હતા. તેઓ શાંત, મૃદુભાષી છે. અમને તે બહુ ગમે છે. તેઓ પોતાના પૂર્વજોના અવશેષો રોધતા હતા એટલે કું તેમને નોર્થમટન લઈ ગઈ, પછી હિસ્ટોરીકલ સોસાયટી અને કથસ્તાન નરસ લઈ ગઈ. અમે બ્યારે બોસ્ટન જઈશું ત્યારે તેમને મળીશું.

મેં અને ૨૩ અમારી બીજી લગ્નતિથિ આ સોમવારે ૧૬મી જૂને માની સાથે ઉજવવાનું નક્કી કર્યું છે. મારા લગ્નને બે વર્સ થઈ ગયાં એ

હું' માની જ નથી શકતી. હું' ટેક સાથે પરણી જ નથી એ તો એનાથી વધુ અશક્ય ! હા, અમારે જેને ઝઘડા સારા એવા થતા હતા, ક્યારેક મારા અંગૂઠા મચ્છોડાઈ જતા તો ક્યારેક ટેકના કાનની બુટ ચીરાઈ જતી; પણ અમે અમારા કામની બાબતમાં અને જીવન તથા લોકો વિશેના પ્રતિભાવોની બાબતમાં એકબીજાની સાથે જ હતા. કામ કરવા માટે અમે બંન્ન મારું' જગત જતે સર્જીએ છીએ, તે કોઈના પ્રેમ કે પ્રશંસા ઉપર આધારિત નથી પણ આત્મનિર્ભર છે. અમારો મોટામાં મોટો આનંદ ઘેર બેસીને લખવામાં, ખાવામાં, વાતો કરવામાં, જંગલમાં પ્રાણીઓ અને પક્ષીઓને જોતાં જોતાં ચાલવામાં છે. પૈસા હોય તો મદદરૂપ થઈ પડે ખરા, પણ એ સિવાય બીજું' બધું' જ અમારી પાસે છે...

ચાલ ત્યારે, હવે પત્ર પૂરો કરું' નહીંતર ટાઈપ કરતાં કરતાં બીજો દિવસ અને બીજું' અઠવાડિયું શરૂ થઈ જશે. માછલીઓના કુકમાં ભરાવવા માટેના મસેલ્સ લેવા ગયા છનાળામાં અમે રોક હાઈર ગયા હતા, ત્યાં અમે ફિઝલર' કરચલા જોયા હતા, તેમના ઉપર લખેલી આ એક કવિતા છે (મસેલ હંટર એટ રોક હાઈર). આશા છે કે તને ગમશે. કરચલાઓ વિશે કશોય વિષતદોષ હોય તો મને જરૂરી જણાવજો. જ્વનિની ગુન્નશ જોવા માટે તેનો પાઠ મોટથી કરજો. 'સિલેબિક વર્ગ' નામે જોળખાતા છંદમાં આ લખી છે, અહીં તીવ્ર પ્રયત્નભાર અને આજા પ્રયત્નભાર વડે પંક્તિઓ માખવાની નથી પણ શ્રુતિસંખ્યા વડે માખ જોવાનું છે, અહીં શ્રુતિઓની સંખ્યા સાત છે. મને આ સ્વરૂપ સંતોષકારક રીતે સુસ્ત લાગે છે (દરેક પંક્તિમાં શ્રુતિઓની સંખ્યામાં વધઘટ કરી શકાય-મેરિયન મૂરે એમ કહ્યું છે) અને તેમ છતાં તેમાં સ્વતંત્રતાનો આભાસ પણ જોશે થાય છે (આવી સ્વતંત્રતા માખવાળી પ્રયત્નભારવાળી શ્રુતિઓમાં જોવા મળતી નથી) કારણ કે પ્રયત્નભારવાળી શ્રુતિઓ મુક્તપણે બદલાતી રહે છે. મારું. અનુકરણ ન કરીશ. જલહી લખજો ! હું' ઉત્તર આપીશ જ.

પૂબ બહાલી સિન્ગિ

## ‘છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન’ ના સદર્શમાં

તત્રીશ્રી ‘એતદ્’

‘એતદ્’-૩૬માં છપાયેલા લેખ ‘છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન’-ડૉ. શિરીષ પચાલના સદર્શમાં આ લખવા પ્રેરાયો છું.

ડૉ. શિરીષ પચાલ કહે છે “આ દાયકાના વિવેચનમાં નિર્ભક્ષિતાનો ગુણ વધી રહ્યો છે.” (પૃ. ૩૭) પણ ખરેખર આપણે ત્યાં એવું બન્યું છે ખરું ? વાસ્તવમાં તો છેલ્લા દાયકામાં આપણા વિવેચનની પરિસ્થિતિ કેટલેક અંશે બગડી છે એવું કહી શકાય. ગદ્ય રાજકારણ ધૂસી ગયાનો વહેમ બને છે. આજે જ્યારે મિત્રોની નબળી કૃતિઓને ઈમ્પોર્ટન્ટ વાંચના વાંધા પહેરાવી વફાલાત કરવાનું સામાન્ય થઈ ગયું છે અને પ્રમાણમાં કેટલીક સારી કૃતિઓને ઉપેક્ષિત કરવાનું, સમજવાનો સ નિષ્ઠ પ્રયત્ન કર્યા વગર પરિભાષાના ભારથી લદાયેના વિવેચનો-અવલોકનો ઠસડવામાં આવે છે ત્યારે સહજ જ એક આખું establishment હોવાની ગંધ બળે. આવા સમયમાં સમજવાનો નિષ્ઠાભર્યો પ્રયત્ન કરનારાઓ, સામેવાળાની નિર્બળતાઓ, છત્તી કરનારાઓ દેખીતી રીતે ઓછા છે (આ સદર્શમાં એતદ્-૪૦માં છપાયેલું રમેશ ઓઝાનું ‘કાવ્યની પરિભાષા’-યથવત ત્રિવેદીનું અવલોકન પ્રશસનીય છે.) સ્વપ્નાતીર્થ જેવી કૃતિઓને કલાકૃતિની કક્ષા સુધી લઈ જવાના, સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નો થયા છે. સામે છેડે એનાથી જરાય ઉતરતી નહિ એવી કૃતિઓની હૃદયેક ઉપેક્ષા કરવામાં આવી છે. કેટલાકોએ સજ્જનું આધિપત્ય શિરે ધરવાની હિમાયત કરી પણ તેવું અપવાદે જ બન્યું છે. મારો તથા મારા સર્જકમિત્રોનો એક સર્જક તરીકે અનુભવ છે કે વિવેચકો ઘણી વાર ખાફતા હોય છે જ્યાં કંઈક સતોષપ્રદ થતું હોય છે ત્યાંય સાહિત્યકૃતિ-વિવેચન માટે નોર્થેપ ફાયના શબ્દોમાં કહીએ તો-Literature is not a subject of study, but an object of study (Anatomy of criticism-page II) બની છે, સાહિત્યકૃતિને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોવાનું બહુ ઓછું બને છે. દા.ત. છેલ્લા દાયકાના કેટલાક કવિઓ નયન દેસાઈ,



જ્યેન્દ્ર શેખરીવાળા આંદોળે એકમાંથી અનેક ગઝલો રચવાના પ્રયોગો કર્યા છે, આજની છેલ્લા દાયકાની કવિતા વિશે વાત કરતાં વિવેચકોએ એને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં કવચિત જ જોઈ છે. — હકીકતે અહીં જ કચરના ઉપયોગ દ્વારા ભાષાના કાકુઓ તપાસવાનો પ્રયોગ થયો છે. વિવેચકોએ ‘આજની કવિતા ભાષાભિમુખ અભિગમ ધરાવે છે’ એવી જાહેરાત કરી પણ જિંદાણમાં જવાનું માંડી વાળ્યું.

ઘણી વાર તો કૃતિ ‘object’ થી ય નિમ્ન સ્તરે ગઈ છે. સ્વાનતીર્થ જેવી કૃતિઓ પર પોતાના સકળ જ્ઞાન ગરથની ગાંસડી લટકાવવાના ય પ્રયત્નો થયેલા છે. કવિતાના વિષયમાં આપણે ઉપર જોયું તેમ વિવેચકો ઘણી વાર ‘પ્રયોગશીલ’, ‘તાજગીભરી’, ‘કાચી’ કે ‘સશક્ત’ એવાં તેવાં વિશેષણોથી નવાજી દઈને સર્જકની કલગીમાં એકાદ પીંછું ખોસ્વાનો સતોષ માણે છે. સાહિત્યકૃતિના કલાપરક મર્મને પકડવાનું અને એને બહાર લાવવાનું અપવાદ સિવાય બન્યું નથી (સુંમન શાહનું ‘ચંદ્રકાન્ત બક્ષીથી ફેરો’—આ સંદર્ભમાં પ્રશ્નસનીધ છે.) રાધેશ્યામ ચર્મા જેવા વિવેચકો સાહિત્યકૃતિને પાંખી શકતા હોવા છતાં વિવેચન કરતી વખતે હવા સાથે બાથ ભીડતા જણાયા છે અને વાદ્યચાતુરીનો આશ્રય લઈ રૂપકાત્મક ભાષામાં ‘કોટેશન મંડિત,’ અવલોકન/વિવેચન ઘસડી વાચકોને અષ્ટમ્ પષ્ટમ્ સમજાવી દીધાના પનાવો ખન્યા છે. ‘ફાબર્સ ગ્રેમાસિક’ના તાજેતરના અંકમાં છપાયેલું એમનું પ્રબોધ પરીખના ‘કારણ વિનાના લોકો’ વાર્તાસંગ્રહનું અવલોકન વાંચતા જ ઉપરોક્ત પ્રતીતિ ધશે. આ અવલોકનમાંય ‘કોટેશન’ આવ્યા જ છે. (અનિવાર્યતયા) ખીજું રાધેશ્યામની તથા ખીજા અન્યેની ‘વિવેચનની ભાષા’ (critical idiom) અંગે પણ ફરિયાદ રહે છે. રાધેશ્યામ તો ભાષા જોડે બીદિક વ્યભિચાર કરતા હોય એવું જ લાગે છે. ખિરી રીતે તો વિવેચનના મૂળભૂત પ્રશ્નોના સંદર્ભમાં ‘વિવેચનની ભાષા’ અથવા તો ‘critical idiom’ જેવી કોઈ વસ્તુ અસ્તિત્વ ધરાવે છે કે કેમ? તેનો સમાવેશ થવો જોઈએ. બહુધા આપણે ત્યાં આ પ્રશ્ન ઉપેક્ષિત થયો છે. વિવેચકો પોતાની જ ભાષા વિશે કશું જાણતા નથી કે શું? હવે વિવેચન એક વૈજ્ઞાનિક શિસ્ત તરીકે અસ્તિત્વમાં આવ્યું છે તદ્દુપગે એની ભાષા પણ એક આગવું મહત્ત્વ ધરાવે છે. વિવેચનનો એક સ્વાયત્ત વિજ્ઞાન તરીકેનો વિકાસ વિવેચનની ‘રૂઝન પ્રકાર’ની કાર્યક્ષમ ભાષાના નિર્માણની જરૂરિયાત તો અનુભવે છે જ.

ધણી આ અંગે સ્પષ્ટ નથી તેઓને માટે વિવેચનની ભાષા અને શૈલીને ભેદ કરવો મુશ્કેલ થઈ પડે છે. વાસ્તવમાં ભાષા અને શૈલી એ એકબીજાથી અલગ છે.]

સામે છેડે ઇત્યાહત્પૂર્વક એક પછી એક પુસ્તકો ફેંકે જતા ડો. મહત્ત ઝોઝા જેવાઓને તો વિવેચક માનવા કે કેમ એ જ પ્રશ્ન છે. હકીકત તો એ છે કે જેમ આજે આપણે ત્યાં સર્જનક્ષેત્રે ગમે તે ‘ધેલો બબલ’ સર્જક થઈ શકે છે તેમ હવે વિવેચન ક્ષેત્રે પણ તેવું જ થયું છે. ગુજરાતી વિવેચન ક્ષેત્રે હવે બોડી બાગણીનું ખેતર ઘઈ ગયું છે. જો કે આણું બનવામાં કેટલાક કહેવાતા, ધરાય થઈ બેઠેલા વિવેચકોનું અંગ્રેજી આદિ વિદેશી ભાષાઓનું અધકચરું જ્ઞાન પણ જવાબદાર છે. “એટલું-૪૦” મા રમેશ ઝોઝાએ ‘કાવ્યની પરિભાષા યશવંત ત્રિવેદી’ના સંદર્ભમાં આ સાબિત કર્યું જ છે. આવા વિવેચકોના હાથમાં કેટલાક શબ્દો પડીને અનર્થકૃત થઈ ગયા છે. દા.ત. criticism in friendship. ને બદલે કેટલાકે ‘Friendship in criticism’ સમજાયું હોવાનું વહેમ જાગે છે. અરે ઘણી વાર તો ‘વિવેચન’ વિશેના ઘણાં સમગ્ર ખ્યાલ જ સંદિગ્ધ લાગે છે. -વિવેચનના બદલે કશુંક ભળવું થવું હોવાની લાગણી જન્મે છે-દા.ત. યશવંત ત્રિવેદી, મહત્ત ઝોઝા આદિના So-called આસ્વાદો અંગે તેવું કહી શકાય.

હતાંય સુમન શાહ કે ચંદ્રકાન્ત ટાપીવાળા જેવા સમર્થ, પ્રતિભા-સંપન્ન, બહુશ્રુત વિદ્વાનો જ્યારે પોતાના મિત્રોની નબળી કૃતિઓનેય વિદેશી આધાતી માલ વડે સમજીને તેની વકીલાત કરવાની પેરથી કરવા જેવા ખીલતસ કાર્યોમાં જોડાયા છે ત્યારે જરૂર દુઃખ યાય. સિતાંશુ જેવા મોટા મનના ગણાતા બૌદ્ધિકો ‘ઉમાશંકરની આરતી ઉતારવા જેવા કૃત્યો કરે- (સીમાકિન અને સીમાલ્લઘનમાંનો લેખ) એ ગુજરાતી સાહિત્યમાં malshop રૂપ છે, આવી દુર્ઘટનાઓનો આપણે ત્યાં પાર નથી.

અસ્તુ.

—હર્ષવદન ત્રિવેદી,

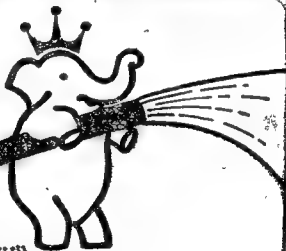
૨૩-૭-૮૧

નોંધ—આ લખાણ જો કે મોડું લખાય છે. પરલેખકે લખતા પહેલાં કેટલાક વિવેચન ગ્રંથો જોઈ જવા જરૂરી માન્યા. ધ્યાનથી ગ્રંથો જોઈને તો સિતાંશુ જેવાઓ પ્રતિનો મુખભાવ નાશ પામ્યો.

—હર્ષવદન ત્રિવેદી.

# હસ્તિ પાર્શ્વ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા:

પોલિઓલોજિસ્ટ

ઉદ્યોગ સિસ્ટમ

અસામાન્ય પોઈન્ટ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૧

● પશ્ચિમ બેંગાળી હોમલ એ. એ. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-118 GJ

## The Temple of Vishwanath... वशिष्ठान्थ मन्दिर

Shiva one of the many forms of Paramatma is further divided into Shiva the male and Shakti the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

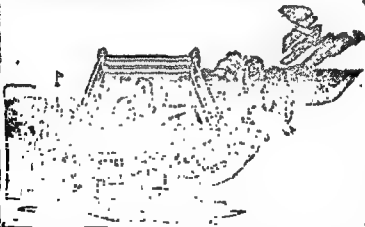
of India all sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

हरेर्नामस्मिन् विष्णवे नमः  
ऐशानुसक्त्यै सर्वे कर्मणि सदा॥

*The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers.*



**MAFATLAL GROUP**



## અનુક્રમ

- |   |  |                       |
|---|--|-----------------------|
| ૧ | સ દિવ્ય ઘોડા - સિનાથ મરાઠુન્દ                        | ૫                     |
| ૨ | હીરાનું શત્રુ - ચાર્લ્સ બ્રાઉનર<br>અનુ વિજય શાસ્ત્રી | ૫                     |
| ૩ | ખંભાળના નવસજ્જેને વિનંતી - બ કિમથન્દ ચત્રોપાધ્યાય    | ૫                     |
| ૪ | નવી દ્રુહી વાર્તા - ઘોડાક સાહિત્ય, વિચાર - કિરોર જાવ | ૫ ૧                   |
| ૫ | સિસ્તિયા પ્લાયના બે પા -                             | ૫ ૨                   |
| ૬ | પત્રચર્ચા  | -ઉર્ધ્વવદન ત્રિવેદી ૫ |

આલિન-મુદક-મહાસક હયા બેગી, પૃષ્ઠ નૂતન સોસાયટી રક્તેગળ  
મુદબરયાન તલાટી પ્રિન્ટર્સ, અમુલી કુર્ષ, આધી બોર્ડિંગ મિલ પાછળ

એતદ્ - ૪૨

# નવા વર્ષનું સવાજમ તરત મોકલો

(ચેડ ચા હાફ્ટ મોકલવા નહિ)

## એતદ્

સાટેમ્બર ૧૯૮૧ વર્ષ ૪ અક ૪૨

તરીચી

મૌ. ઉપા લેખી પા, નામ મેસજારી, ફરોમજ પડોદરા ૧૯૦ ૧૦૨

ગમિક ગાદ ખોરાનગર ગિન્દી જ બી ૬ ફેબ્રુ-૨૪ જોસ વી રોડ ગાનાકું

મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૧

જામન પાનેખ જે ૧૦ અભિકા મેગેટ, મહાલમા ગાધી રોડ ધાકોધર  
(૫૫૯) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વારિક સવાજમ કા વીસ

સવાજમ ભરવાના રૂથળ

જયત પારેખ, મુબઈ ગસિક શાક મુબઈ

પ્રા મુકુદ દવે વસત મેગુબધ મોસાયમી મવાવડ રોડ, રાજગાદ ૩૧૦ ૦૦૧

વિજય ગોમ્ડ ગોરાન રોડ આબાદ

નોરમ પુસ્તક બહાર ગિન્દી ગાડ અમવાદ

રેખ અવત્રોકતના પુસ્તક નવા વિનિમયાએ મામરિકો મૌ ઉપા ગેરીના સરનામે મોકલવા  
અભનાતમક કૃતિમે જયત પારેખને મોકલવી

એતદ્ દર મદિનાની મદરમીએ પ્રગ્ધ થાય ને

મુદ્દા તવાગી ગિન્દી, અમુલી કર્ક ગાધી દાઈદ મિક પાળન વડોદરા

વ્યવસ્થા અમેનો સઘળો પચવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

હમરાજ શાક

પ ત્રીજા, દેસસર નેન, વાગેપાર (૧) મુબઈ ૪ ૦ ૦૭૭

## કુંગળી

ભરત નાયક

ધારો કે હાથમાં કુંગળી આવી,  
 લાલ ઘોળીનું શું કામ ?  
 ફેરવી તોળી વજન કેટલું ?  
 હશે પચીસ ગ્રામ,  
 એમાંય વીસ ગ્રામ પાણી.  
 ૪૬ માસુ' તો ભરડી,  
 ઉછાળી ઝીલી ફરી ફરી,  
 ઉછાળ્યા જ કરવી ?  
 ધારીને જોઈ,  
 જો આને ઉંઘીએ  
 પક પહેલાં પવન ભર્યા સઠે બને  
 પછી ચકચકેતી છીપ.  
 પછી મોગરાની પાંદડી,  
 પછી બરકતી કેડી,  
 અંતે બી જેવું મોતી જડે,  
 કુંગળી પરથી વખારના ગુણપાટની વાસ આવી.  
 સાપની કાંચળી જેવી પતરી જરા ટેરવાં ફરતાં બિડી,  
 માથેથી માટી ખાંચેરી હથેળીમાં એ તોરથી બેઠી,  
 છે બાકી પાણીહાર !  
 ખસ એકદમ ઉલટાવી નાંખી  
 શું દેખાડયું ? પૂદ.



છે ને બદમાશ !

પેટ હાંફે ગર્ભ કરકે

નક્કી આ ગાભણી.

આને માપવી શું ? શું સંઘવી ?

નહી ખાવી.

ઉતાર્યા પડ એક પછી એક

તો હાથમાં સપડાયેલી મીઠડી

છૂટવા એ મરણિયા હવાતિયા મારે

આંખોમાં તીણું નહેર ભેરવે.

તીખી નાકમાં ચીસ.

ફફડાટમાં એથી મસળી નાખી :

ફૂગળી ઘોળી ફફ - ન હાલે ન ચાપે

મરેલી પીણું બાણ :

ચાંચ ફાટેલી, પાતળી ગરદન લાલ લયડેલી.

ફસડેલા પીછા

ટાંઠા અક્કડ પળ...

નવ કાવ્યો

ભાદીમીર હોવાન

અનુ. : સુરેશ ભેપી

સદા

મારે જીવવું નથી એવું નથી,  
પણ આ જિન્દગી એવી તો જૂઠડી છે ને  
કે હું સાચો હોઉં તો ય  
સચ્ચાઈ માટે તો મારે મરણને જ પૂછવું પડે...  
અને હું એ જ તો કરી રહી છું.

## છેલ્લું પાંદડું....

વૃક્ષ પરનું છેલ્લું પાંદડું ધ્રુજે છે  
કારણ કે એ જાણે છે કે હયમર્યા વગર દહેતા આવતી નથી.  
હું ધ્રુજ છું, હે ભગવાન, કારણ કે મને લાગે છે  
કે હું થોડા જ વખતમાં મરી જઈશ, મારે દહ થવું જોઈએ.  
દરેક વૃક્ષ પરથી છેલ્લું પાંદડું ખરે છે  
કારણ કે એનામાં પૃથ્વી પ્રત્યે અગ્રદ્વા નથી.  
દરેક માણસમાંથી છેલ્લું દમ્બનું આવરણ સરી પડે છે  
કારણ કે શબઘરનો આરસ નર્મો સાદો હોય છે.  
હે ભગવાન, આ પાંદડાને તારી પાસે કશું વાચવાનું રહ્યું નથી-  
તેં એને વિકસાવ્યું અને એણે તારો હાથ ગ્રહો કર્યો નથી.  
પણ હું.....

૩૧

તમારી ઘરડી માને તમે તમારી પથારી

કરતાં કદિ જોઈ છે ?

એ ચાહરને કવી રીતે ખેંચે છે, સરખી કરે છે

એના છેડાઓ ખોસી દે છે

અને બધી સળ કાઢી નાખે છે,

જેથી ક્યાંય તમને કચલી પડી ગયેલી લાગે નહિ !

એનો શ્વાસ, એના હાથની અને હથેળીની ગતિ

એમાં એટલો બધો પ્રેમ

કે ભૂતકાળમાંની પર્સિપોલિસની આગ હજી એ જ હાથ

ઠારી રહ્યા છે

અને આ ક્ષણે ભવિષ્યના કોઈ અંઝાવાતને શમાવી રહ્યા છે

ચીનથી દૂરના કાંઠે કે અબ્જયા સમુદ્રમાં ક્યાંક.

## બાળક

એક ઊંકડું પાટા પર કાન માંડીને  
માડીતા આવવાનો અવાજ સાંભળે છે,  
એના સર્વવ્યાપી સંગીતમાં એ એવું

એવાઈ મધુ છે કે

માડી નજીક આવી રહી છે કે દૂર જઈ રહી છે  
તેની એને ઝાઝી ચિન્તા નથી....

પણ તમે તો હંમેશા કોઈકની પ્રતીક્ષા કરતા હતા

હંમેશા કોઈકથી જૂટા પડતા હતા

આખરે તમે જ તમને જડી ગયા અને હવે તમે ક્યાંય નથી.

## આને

આને તારામાં જિંડે જિંડે એક ઝરણું છે  
જે હજી હમણાં જ સૂકાઈ ગયું છે,  
ને જતાં એ આશ્રયી કેવું તરત બરાઈ બધ છે !  
તારામાં હજી આને હજી તો હમણાં જ  
                    ઢાડી દીધું હોય એવું ઝરોડોમ છે  
ને જતાં એમાં કેટલું ધાસ જિગી નીકળ્યું છે,  
હવે તારે પગે ચાલીને જવું પડશે,  
હૃદયમાં વેદનાતુ ઝરણું લઈને  
પણ તું થીજી જઈને જિભી રહી બધ છે  
જ્યારે તારી નજર સામે  
વંદાઓ શેરી ઓળંગી બધ છે  
'ખાટકાની દુકાનેથી લઠિયારાની દુકાને.

## મરણુ

તમે તો એને તમાર'માંથી ઘણાં વર્ષો પહેલાં  
હાકી કાઢ્યું હતું.

એ ખાલી પડેલી જગ્યા પણ પૂરી દીધી હતી,  
એ બધું બૂલી જવાને મથ્યા હતા.

એ સગીતમાં નથી તે જાણીને તમે ગાયું  
એ મીનમાં નથી એમ જાણીને તમે શાન્ત રહ્યા  
એ એકાન્તમાં નથી એમ જાણીને તમે એકાકી રહ્યા.  
પણ આજે એવું તે શું બન્યું હશે જેથી  
વર્ષોથી કાંઈ ન રહેતું હોય તેવા ઓરડાના  
ખારણાંની તરફમાંથી પ્રકાશની સેર

આવતી જોઈને કાંઈ ચોંકા જાડે  
તમ તમે ચોંકા જિજ્ઞા ?

## એક કન્યાએ પૂછ્યું

એક કન્યાએ પૂછ્યું : કવિતા એટલે શું ?

તમારે એને કહેવું હતું : અરે, તું જ છે, હા, તું જ છે જ ને,

અને એમ કંઈક લય અને કંઈક વિરમયથી કહેવું હતું,

એથી તો ચમત્કારોનો પુરાવો મળી રહ્યો હોત.

તારા સૌન્દર્યની પરિચૂંતની મને અદેખાઈ આવે છે

અને હું તને ચૂમી શકતો નથી કે તારી સાથે સ્પર્શ શકતો નથી

તેથી અને મારી ખાસે આપવા જોશું કશું નથી, અને જેની પાસે એવું

કશું ન હોય તે ગાયા કરે, માટે ગાઉ છું

પણ આ બધું તમારાથી કહેવાયું નહિ, તમે તો મૂગા જ રહ્યા

અને પેલી કન્યાએ તમારું ગીત સાંભળ્યું નહિ.



## આગાહી

ડિસેમ્બરની એક રાતે તે તારો જન્મ

મદિરાથી લયો

અને ખીન્ન જોરડામાં તું ચોપડી શોધવા ગઈ

તું પાછી આવી ને જોયું તો જન્મ અર્ધો ખાલી હતો.

આધી તે છળી મરીને ઉન્માદભર્યા ફાટેલા અવાજે પૂછ્યું :

‘બાપુ આ ખી ગયું હશે ?’ કારણ કે તું તો-એકવી જ રહેતી હતી

પથરની દીવાલ અને કાટાળા ચોર વચ્ચે પૂરાઈને

અને એની અમાનવીયતા વચ્ચે કે આ પહેલા ‘કવારનાં ય

તે પૂતળા ને જુનજુનાવળને હાફી કાઢ્યા હતા.

## વાપરો.

કવિજ્ઞાને પાછળ મળી જાય છે તેમાં નમેશાં સેવુ' કરુ'ક  
 મનુ' દેવ છે તે સમય, પાપ અને ઉદ્ધારીથી થવાનું દેવ છે.  
 આ એમણે કરેલી સૌંધવળી છે.  
 સૌથી એકા જાણીના, શાન્ત અને ખૂબ ચાલી જાતનારા કરુ' બીજના  
 પર બાદતા નથી : એમની જગિ દારા નદિ, ઉવાસર દારા નદિ  
 આશાસન દારા ય નદિ; પ્રેમ દારા તે સદેહે ય નદિ.  
 તમે જેને વર્તમાન કરો છે એમાં એ અનુપસ્થિત દેવ છે.  
 જરૂરમાંથી માનવી જાતવનતર પિકારો જરાબર જાણતો હતો  
 કે કલાની અમરતા સમય, પાપ અને ઉદ્ધારીમાં રહી દેવ છે.  
 એને સુધે આંતર, ઝરણાં, નદી, સમુદ્ર અને શન્ય દારા  
 મુક્ત કરવી જોઈએ.

## ૧. અર્વાચીન આખ્યાનસિદ્ધાન્ત અને ભારતીય આખ્યાનસાહિત્ય.

હમણાં હમણાં આખ્યાનાત્મક પાઠખંધ ('નેરટિવ ટેક્સ્ટ') અને 'આખ્યાનકલા' ('નેરટિવ આર્ટ') વિશે વિવિધ પ્રયોજનથી અને વિવિધ અભિગમથી પ્રબળ વિચારણા થઈ રહી છે. પાઠખંધનો સિદ્ધાંત, બધારણનાથ વગેરે આ માટે ઘણી સુસ્ત, વિશ્લેષણાત્મક રીતિપદ્ધતિઓને ઉપયોગમાં લે છે. જો કે આ પહેલાં પણ, ભાષાવિધાન વગેરે પ્રભાવક બન્યાં તે પૂર્વે પશ્ચિમની અર્વાચીન સાહિત્ય-ભીમાંસામ્રાજ્ય નવલકથા-નવલિકાના સંદર્ભમાં કથાનાહિત્યના સંદર્ભમાં કથાકથનકલાની અને કથનની રીતિપદ્ધતિની સવિસ્તર આલોચના થયેલી છે. કથક કે દાષ્ટબિંદુ, કૃતિનો પ્રારંભ અને અંત, સંવિધાન વગેરે પરત્વે કેટલાંક વ્યાપક તથ્યોની તારવણી કરવામાં આવેલી છે.

આ સંબંધમાં એક એવો પાવાનો સવાલ ઉપસ્થિત કરી શકાય છે કે આખ્યાનકલાને લગતો અર્વાચીન સાહિત્યસિદ્ધાંત અને તદનુસારી સાહિત્ય-વિવેચન છેડેલી બે ત્રણ ચતાબ્દીની પાશ્ચાત્ય સાહિત્યકૃતિઓને આધારે જ વિકસેલા હોઈને તેમને કેટલે અંશે સાવર્ત્તિક માની શકાય ? ઉદાહરણ તરીકે પ્રાચીન ભારતીય સાહિત્યમાં જે હજારોની સંખ્યામાં કથાકૃતિઓ મળે છે, તેમની આખ્યાનકલાનો- તેમની કથાકથનની રીતિપદ્ધતિ, વસ્તુસંવિધાન, ઘટનાઓ અને કાર્યોની આશયસંક્ષિપ્તા વગેરેની- વિચારણા કર્યા વિનાનો આખ્યાનકલાનો સિદ્ધાંત એકાગ્રી જ ગણાય. કય વિદ્વાન માતેને તેમના 'બૃહદ્કથા-શ્લોકસંગ્રહ'ને લગતા પુસ્તકમાં (૧૯૭૩), અને માયહેફિર ઓસ્ટ્રેલિઅન

નેચનલ યુનિવર્સિટીમાં પી. એચ. ડી.ની ઉપાધિ માટે પ્રસ્તુત કરેલા તેમના 'સ્ટેડીઝ ઈન ધ જહતકથા' (૧૯૭૫)એ શોધનિબંધમાં આ વિચાર વ્યક્ત કર્યો છે.

શેલ્ઝ અને કેલોગના 'ધ નેચર ઓવ ધ નેરટિવ' (૧૯૬૬)માં સમગ્ર પહેલા આખ્યાન સાહિત્યના વર્ગીકરણ માટે એક સર્વસ્પર્શી માળખું આપેલું છે. ૨ પ્રાચીન ભારતીય સાહિત્યના સંદર્ભમાં તે કેટલું સંગીન નીવડે છે તે પણ ગવેષણીય છે.

૨. કથાનો કતા કે હસ્તાંતરણકાર ?

કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિનું અધ્યયન અમુક સર્વસામાન્ય પ્રકૃતિ ('ટાઇપ')ને ગૃહીત કરીને અને કૃતિવિશેષને તેના સંદર્ભે વ્યક્તિગત સર્જન ગણીને ચાલવું હોય છે. પણ આ વાત કથાઓને સવિશેષ લાગુ પડે છે. તેમનો વિચાર તુલનાત્મક સંદર્ભમાં કરવો અનિવાર્ય છે, કારણ કે કોઈ પણ કથાનું અમુક એક કથન સંપૂર્ણ અને નિષ્કર્ષાત્મક નથી હોતું. સાહિત્ય તરીકે જોતાં કોઈ પણ કથાને અનન્ય નહીં ગણી શકાય. ખરી રીતે જોઈએ તો કોઈ પરંપરાગત કથાનું આખ્યાન કરનાર કે તેને લિપિબદ્ધ કરનાર તેનો કતા નહીં, પણ હસ્તાંતરણ કરનાર ('ટ્રાન્સમિટર') હોય છે.

આથી કોઈ પણ કથાના મૂળ કે પ્રાચીન સ્વરૂપને પ્રમાણભૂત લેખીને પછીના સ્વરૂપને મૂળના ફેરફારથી સંધેલું ગણવાની રીત ખરાબર નથી. જૂનાં નવાં બધાં રૂપાંતરોને વિવિધ વાચનાઓ ગણીને જ ચાલવું જોઈએ. "અગ્નિવેદ"નું ઉર્વશી-પુરુરવાતું આખ્યાનસૂક્ત, તેમની પૌરાણિક કથા, કાલિદાસના વિક્રમેશીયમાં જોવા મળતી તેમની વાત, અર્વાચીન ઉર્વશી-આલેખનો અને હોયલ ને ઓહાની લોકકથા—એ સૌને વિવિધ સ્વરૂપભેદો ગણવા જોઈએ.

આથી જ હવે ગુણાદયની 'જહત કથા'ને સૂળ અને બુધસ્વામી, ક્ષેમેન્દ્ર સોમદેવની (તથા દુર્વિન્નત અને સંઘદાસની) કૃતિઓને તેમનાં રૂપાંતરો તરીકે ઘટાવવાને બદલે તેમને સમગ્રપણે 'જહતકથા-પરંપરા'ના ભાગ તરીકે લેવાનું માથુંકેદિરે પ્રતિપાદિત કર્યું છે. સૂરદાસ, નરસિંહ, મીરાં વગેરે મધ્યકાલીન કવિઓની કૃતિઓમાં અનેક વાર તદ્દન સમાન પરંપરાગત ભાવ, ભાષા અને

રચનારીલી મળતાં હોઈને, તથા ઉત્તરકાલીન રચનાકારોએ તેમને નામ વધતેઓછે અંશે તેમની રીતિ અપનાવીને રચનાઓ કરેલી હોઈને, ‘સુ પર પરાની’ રચનાઓ, ‘નરસિંહ પર પરાની’ રચનાઓ એવો વ્યવહાર કરવે અનિવાર્ય બને છે.<sup>૨</sup>

નોંધ :

૧

૨

૩

૧. મૂળ ‘જુહાપંથા’ના રૂપાવરો ‘વસુદેવ હિંદી’, ‘જુહાપંથા પ્રલોક સંગ્રહ’, ‘જુહાપંથા -મંડરી’ અને ‘કથાસરિતાગર’નો, ભવતક કથા અને ‘પ્રચલત્ર’નો, ‘મહાભારત’ અને ‘રામાયણ’નો તથા જૈન સાહિત્યના સુખ્યાળધ કથાકોશોનો આ સબધમાં સહેલે નિર્દેશ કરી રાખાય

૨. ફ્રંકા પરિચય માટે જુઓ હ. ભાયાણો, ‘કાવ્યમા સંગ્રહ’ (૧૯૬૮), પા ૨૦૧-૨૦૫.

૩. ‘સૂરસાગર’ની સમીક્ષાત્મક આવૃત્તિ તૈયાર કરવાની પોતાની બગીચ થાળનાના સંકલ્પમાં આવડે ‘સૂર પર પરા’ની વાત કરી છે. જુઓ ‘દેવોદ્દેશ’ એ કિંગ્ડમ એડિશન બોવ મુરસાગર (અર્થી) હિંદી રિવોશનલ લિટરેચર ઈન કાન્ઠ રીસર્ચ, ડબલ્યુ એમ. કેટેગેટ-સ પાઠિત, ૧૯૮૦ એ અથવા પ્રકાશિત )

એક અધ્યાપક મિત્રે મૂઝાઈને કંઈક રોષથી કહ્યું, ‘આપણે હજી એક્સિસ્ટેન્સની જ પ્રદક્ષિણા નથી કર્યા કરતા ? વિવેચનમાં પ્રગતિ જેવું કશું છે ખરું ?’ કે પછી આપણે જાળજાળ જ કર્યા કરીએ છીએ ?’ આથી ચ વધારે ઉઝ ખનીને દેટલાક તો વિવેચનની આવશ્યકતાને જ સમજી નકારી કાઢે છે. કોઈ કહે છે કે સાહિત્ય દર્પણ છે, એમાં આપણને જીવનની છબિ દેખાય છે; તો કોઈ કહે છે કે એ દીપ છે, એ અંધારા ખૂણામાં પ્રકાશ નાખીને જે દષ્ટિગોચર નહોતું તેને પ્રત્યક્ષ કરી આપે છે. લાયોનેલ ટ્રિલિંગ sincerityને કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપે છે; પણ હવે એવું સ્થાન ironyએ લીધું હોય એવું નથી લાગતું ? સાહિત્યની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા, વિજ્ઞાનીની અદાથી, રમી આપવા પ્રયત્નને પણ ક્યાં નથી થવા ? પણ ત્યાં જ ઓસો વિરુદ્ધ દિશામાં વળતો દેખાય છે. આમ તોફાને સ્થાને જુદા જુદા અનેક મતોનું pluralism દેખાય છે. એથી વ્યવસ્થા સ્થપાવાને બદલે અરાજકતા પ્રવર્તી રહેતી હોય એવું લાગે છે. દેટલાકને મત રૂપરચનાવાદ હવે વાસ્તી થઈ ચૂક્યો છે; બહુ બહુ તો ઘરમાં કોઈ પૂર્વજની ડાખી થઈ ગયેલી છબિને હાર પહેરાવીએ તેમ એને આદરપૂર્વક અંજલિ આપીએ. ઐતિહાસિક ક્રમમાં સાહિત્યિક પરમ્પરાને સ્થાપીને એના સંદર્ભમાં કૃતિને જોવાનું વલણ હ્રાત થઈ ગયું છે એવું નથી. આ દરમ્યાન સંરચનાવાદ આપ્યો અને હવે તો યુરોપમાંથી post-structuralismની વાતો આવવા લાગી છે. Modernism અને modernityનો ભેદ કરીએ ત્યાં post-modernity અને એના આગવા Poeticsની વાતો શરૂ થઈ ગઈ.

અધ્યાપક મિત્રની મૂઝવણ સહાનુભૂતિ જગાડે એવી છે : વિવેચનના

ક્ષેત્રની છેલ્લામાં છેલ્લી ફેશન અપનાવવા જઈએ છીએ ત્યાં એ જૂની ઘડ  
બન્ય છે. આપણે માટે તો સમસ્તવા બીજી જ છે. આપણી પાસે એવી  
માતબર સર્જનાત્મક કૃતિઓ નથી જે કેટલાક મૂળભૂત ગૃહીતોની ફેરવપાસ  
ફરજિયાત બનાવે. આપણો સાહિત્યિક સદર્ભ જ આ ક્ષેત્રના આપણા  
પુરુષાર્થ આડે એક મોટી સીમા બની રહે છે. અલબત્ત, હું એમ નથી  
માનતો કે એ સીમામાં જ આપણે કશી ધાર્મિક વફાદારીથી પૂરાઈ રહેવું  
જોઈએ. મારા મનમાં સાહિત્ય વિશે જે મૂલભૂત તાત્વિક મતો ઊભા થાય  
છે તે વિશ્વ સમસ્તના સાહિત્યના અનુશીલનપરિશીલનને પરિણામે ઊભા  
થાય છે. આથી ઘણા મોટું કટાણુ કરીને કહેતા હોય છે, ‘આ બધું’ આપણે  
ત્યાં ઘુસાડવાની જરૂર શી છે?’ ત્યારે એમની ભૌતિક નિષ્ઠા માત્ર  
મનમાં ઝાઝો આદર ઉપબવતી નથી

આપણે ત્યાં ય વ્યયમાં ખરીતા બહાર પડતા હતા, અભિનિવેશપૂર્વક  
બધું ધરમૂળથી બદલી નાખવાની વાત થતી હતી. પણ એ પ્રવર્તમાન પરિ  
સ્થિતિમાં વર્તાતી ઝડપ સામેની પ્રતિક્રિયા માત્ર હતી કે પછી ખરેખર નવા  
આવિષ્કાર માટેની ભૂમિકા સર્જવાને સન્નિહ પુરુષાર્થ હતો? આજે સાહિત્યનું  
જે રીતે અધ્યાપન વિવેચન થાય છે તે જોઈએ તો પરિસ્થિતિ નિરાશાજનક  
લાગે છે. જડ બનવાની હદે આત્મલુપ્તિમાં રાચનારા સિવાય કોઈને ય આ  
પરિસ્થિતિ મૂઝવે એવી છે. આજની આ અધ્યાપનવિવેચનની પ્રવૃત્તિ કયા  
ગૃહીતોને સ્વીકારીને ચાલે છે તેની તપાસ કરી જરૂરી છે. વર્ગમાં અધ્યાપક  
સાહિત્ય જોડે કઈ રીતે વર્તેલો હોય છે, આપણા અધ્યાસક્રમે પાછળ  
સાહિત્ય વિશેની કઈ સૂઝ કામ કરતી દેખાય છે, સાહિત્ય-શિક્ષણના  
વિદ્યાપીઠમાં કામ કરી રહેલા વિભાગો વર્ષે વર્ષે કશું વિશિષ્ટ અર્પણ કરે  
છે ખરા, નવા સકલનો કઈ દૃષ્ટિથી થાય છે, સાહિત્યિક સામયિકોમાં  
ઊંડાપોંડ કના સ્તરે ચાલે છે—આ બધા મુદ્દાઓની નિર્મમ તપાસ થવી  
ઘટે છે. અમુક સરકારી પ્રતિષ્ઠાન કે અમુક વિશિષ્ટ વ્યક્તિએ નક્કી કરેલી  
Official Creedને બળેબળે મોટા લાગના લોકો અનુસરતા હોય તો  
એ પરિસ્થિતિ જોચનીય લેખાય. સાહિત્યના સરકારી અર્ધસરકારી પ્રતિષ્ઠાનો,  
ટ્રસ્ટીઓ, લેખકો અને વિદ્યાર્થીઓ જે માન્યતા ધરાવે છે તેને અધ્યાપકો  
વશ વર્તતા દેખાય છે. એ બધાથી ઉદ્ધરા જઈને સત્યાનિષ્ઠા અને સાહિત્ય  
પ્રીતિને આદર કરવાનું વલણ કેટલું? કેટલાક ઉદ્વેગ જહાલવાદીઓ થોડે  
થોડે અન્તરે સલામતીપૂર્વક ગર્જના કર્યા કરે, પોતાની પુરશી સાચવીને

માફકસરતું ધૂરકયા કરે તેથી વિદ્રોહ કયાના કૃતક સન્તોષ થાય છે અને મૂળભૂત પ્રામાણિકતાને થોડી ઈજા પહોંચે છે એટલું જ. એથી જીર્ણ ઇમારતના પાયા પથ્થુ હાલી ઊઠતા નથી. આપણા સાહિત્ય સાથેના વ્યવહારમાં જે અસંગતિ દેખાય છે તેનું મૂલ કારણ એ છે કે આપણે સ્વીકારેલા સિદ્ધાન્તની ઉપપત્તિઓ આપણે ખરાબર તપાસતા નથી, આપણી વિવેચનાપ્રવૃત્તિના સૂચિતાર્થો વિશે આપણે મોટે ભાગે ખેંચાબંધ રહેતા હોઈએ છીએ.

જેને અર્વાચીન કે અદ્યતન કહેતા હતા તે જીર્ણ થવા આવે ત્યારે તેના કાયલાને તોડીને બહાર નીકળી જવું જોઈએ. જીવનનાં ઘણાં ક્ષેત્રોમાં હવે આવી અનિવાર્યતા વર્તાતી જાય છે. હવે નગર જીવનમાંથી ય ભાગી છૂટવાનો પ્રવાહ શરૂ થયો છે; એનો વિકલ્પ તે ગ્રામ જીવન નથી, માટે જ એ કેવળ સુસરખ કુટુંબોને માટે જ ખુલ્લો છે. એવી રીતે પ્રવર્તમાન શિક્ષણ પદ્ધતિના ખીજા કશાક વિકલ્પની આપણે શોધમાં છીએ એવો દેખાડો કરીએ છીએ; ખેતીની પદ્ધતિમાં પણ ફેરફાર કરવાની વાતો ચાલે છે; દવા અને ઉપચારના ક્ષેત્રમાં સન્નિષ્ઠ પ્રામાણિક દાકતરો પોતાના વ્યવસાયવાળાઓ જેવી રીતે પ્રજાને લૂંટે છે અને આરોગ્ય સુધારવાને બદલે બગાડી રહ્યા છે તે તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચી રહ્યા છે. પૌષક ધોરણક વિશેના નવા ખ્યાલો પ્રચલિત કરવાની પણ પ્રવૃત્તિ ચાલી રહી છે. વિદ્યાના ક્ષેત્રમાં positivism સામેનો વિદ્રોહ મનોવિજ્ઞાન, સમાજવિદ્યા, રાજનીતિ, ફિલસૂફી અને ખીજા જ્ઞાનની શાખાઓમાં દેખાય છે. સાહિત્યમાં પરંપરાથી ઊંદરા જવું; સંગતિ બુદ્ધિપરાયણતા, નામાભિધાન-આ બ્રૂધાને તિલાંજલિ આપવાનું બલજી દેખાય છે. સાહિત્યિક અર્થઘટનોમાં રૂપરચનાવાદને ઉલ્લંઘી જવાના પ્રયત્નો દેખાય છે; માત્ર rhetorical criticism ને પણ ટાળવામાં આવે છે. વિવેચનના નવા અભિગમોમાં ઝાંક દરિદ્રાની ભાષા અને કૃતિ પરત્વેની deconstructionist દૃષ્ટિએ ઠીક ઠીક ઊઠાંપોહ જગાડ્યો છે. પશ્ચિમમાં હવે જે પ્રકારની સર્જનાત્મક કૃતિઓ પ્રસિદ્ધ થતી જાય છે તેની સમ્યક્ આલોચના માટે formalistic poetics અપૂરતું લાગવા માંડ્યું છે. વાચક કે સહૃદય કૃતિનો જે રીતે મુકાબલો કરવા છૂટે છે તે પણ વિવેચનના ક્ષેત્રમાં નવી નવી અપેક્ષાઓ જગાડે છે.

આ વ્યાપક સંદર્ભનાં પરિપ્રેક્ષ્યમાં સાહિત્યમાં, જેને અર્વાચીન કે અદ્યતન કહેતા આવ્યાં છીએ તેની સામેના, વિદ્રોહને જોવાનો છે. જગત



પ્રત્યેના દષ્ટિબિન્દુમાં આવેલા પરિવર્તનને પણ ગણનામાં લેવાનું રહે છે. આ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ postmodernity શું છે તે આપણે તપાસવું જોઈએ. Postmodernism એ એક આંદોલન છે, પ્રવાહ છે, વિચારસરણી છે; postmodernity વિવિધ પ્રકારની પ્રવૃત્તિઓને ગ્રીધે છે, આર્વા રહેલા સમયના તખ્તોનો નિર્દેશ કરે છે. આંદોલનનું આયુષ્ય હવે 'જાડું' નથી હોતું, એ જહુ જહુ તો એક કે બે દાયકા પૂરતું રહે; પણ જેને postmodernity કહીએ છીએ તે તો ખસો વર્ષ સુધી પણ ટકી રહે.

કેટલાક એ ગાળાને ૧૪૮૦થી શરૂ થયેલો ગણે છે. ધણા 'અમુક તમુક આંદોલન હવે તો મરી પરવાર્યું છે' એવું કહેવાના ભારે ઉત્સાહી હોય છે. અદ્યતન આવ્યું, સદ્યતન આવ્યું, એ પણ ભસ્તન બની જશે. આવું postmodernity વિશે નહિ કહી શકાય; એનો અન્ત આવી ગયો એમ એકાએક કહી દઈ શકાય. એ તો યુરોપના સાંસ્કૃતિક પુનરુત્થાનના ગાળાનો નિર્દેશ કરે છે.

Modernismનો ઉદ્દેશ્ય ફ્રાન્સમાં થયો. એ સાહિત્ય અને કળાના ક્ષેત્રનું આંદોલન હતું પછી એ સ્પેનમાં પ્રસર્યું, ત્યાર બાદ ઈંગ્લેન્ડમાં અને ત્યાર પછી અમેરિકામાં. હવે આપણે post-modern યુગમાં જવાની તૈયારી કરીને આપણી ચેતનાને એને અનુરૂપ કેળવવાની વાતો કરીએ છીએ.

આગલા તખ્તોનું 'aesthetics (અને aestheticism સુધ્ધા) હવે સ્થગિત થઈ ચૂકેલું લાગે. એને કેટલાક logocentric કહીને એની -મર્યાદા બતાવી છે. હવે એ દિશામાં નવું પ્રસ્થાન કરવાની આવશ્યકતા વર્તાવા લાગી છે. પશ્ચિમ એ નવો પ્રારંભ કરનાર humanismને એ રીતે નકારી કાઢી ન શકે. આપણે માનવીને જ કેન્દ્રમાં રાખીને જગતને જોવા ટેવાયેલા છીએ, જે બુદ્ધિના વર્ચસ્વ નીચે નથી, જેમાં નરી અરાજકતા પ્રવર્તે છે તેની સામે મનુષ્ય પોતાની બુદ્ધિથી વ્યવસ્થા સ્થાપીને ટકી રહેવા મથી રહ્યો છે. પ્રકૃતિ માનવીથી નોખી અને પારકા પણ લાગવા માંડી છે. પ્રાકૃતિક વિશ્વની માનવનિયતિ પરત્વેની ઉદાસીનતાની ફરિયાદ અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફો તો કરતા જ હોય છે. આવી કેટલીક વાતો તો, ખીજું કેટલુંક બદલાય તે છતાં રહેવાની જ. આમ બુદ્ધિનિર્ભર માનવતાવાદના વારસા પરત્વે જ પ્રથમ ઉદાવરો એ હજી વધારે પડતું લેખાય છે. આથી આપણે postmodernism માટે તૈયાર છીએ પણ postmodernity માટે તૈયાર નથી.

એમ અમેરિકા વિવેચક રિચાર્ડ પામર - કહે છે તે સાચું છે.

આ મુદ્દેએ અને વારસાને જ પડકારવા એ તો આ તબક્કાના કલા, વિજ્ઞાન અને સંસ્કૃતિના વૈભવને, એની સિદ્ધિઓને વિશે જ શંકા ઉઠાવવા ખરાબર ગણાય. એ માટે હારે જહાલ એવી વિચારસરણીની અપેક્ષા રહે; એ બધું ઠેઠ મૂળમાં જઈને ફરીથી તપાસે. અર્વાચીન વિચારણાના પાયાની જ એમાં ફેરતપાસ કરવાની રહે. એની સંસારપરકતા, ઈહપરાયણતા બધું જ પરિમિતતાની સીમામાં એવી લાંબવાનો એનો આગ્રહ - આ બધું જ તપાસવું પડે. (એક્સિસિયોતું પ્રખ્યાત સૂત્ર : To measure everything measurable and to make measurable what is not yet measurable.) આ ઉપરાંત એ વિરુદ્ધ પ્રકારનાં વલણોને આધુનિક વિચારણાએ પરસ્પર વિરોધી દૃઢો તરીકે સ્થાપ્યા છે તે યોગ્ય છે? એક બાજુ ભ્રમણશીલ નિરીક્ષક આત્મનેપદી એવી ચેતના અને ખીજી બાજુ (મુખ્યત્વે ભૌતિક પદાર્થોનું ખતેહું) પદાર્થોનું જગત. હવે આપણે, પુનરુત્થાન કાળ દરમ્યાન બુદ્ધિનિર્ભર વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ અંતહીન પ્રગતિ સિદ્ધ કરી આપશે એવો જ વિશ્વાસ પ્રવર્તી રહ્યો હતો તે પરત્વે, સાશક બનતા જઈએ છીએ. આધુનિક ચેતનાના બંધારણ પરત્વેના પરિપ્રેક્ષ્યને જ પ્રભાવ છે તેનો પણ આપણે અંદાજ કાઢવા મથી રહ્યા છીએ. ચેતના પરત્વેનું આ વંદલ્ય ચેતનાને નિરીક્ષણ કરતી દષ્ટિની જેમ અમુક બિન્દુએ સ્થાપીને extensionના પરિમાણમાં એને કિયાશીલ બનતી બતાવે છે. આથી પદાર્થોને અને સંમયને સુદૃઢ આપણે અવકાશના પરિમાણમાં સમજાવે છીએ. આનો પ્રભાવ આપણી વિચાર કરવાની રીત પર પણ પડે છે—We spatialize modes of thought. આ વલણ આપણી દષ્ટિને સાહિત્રાય કરાવવા મથે છે. ટેકનોલોજીના હાર્દમાં રહેલી સત્તાનું વર્ચસ્વ સ્થાપવાની વૃત્તિ અને subjectivism (હાઇડેગ્ગરની સંજ્ઞા) વિશે જ હવે આપણે સમજ અને સાશક છીએ. આ સાથે જ બંજો અર્વાચીન વિચારણાને ઘડવામાં કેટલે અંશે કિયાશીલ છે તેની આપણને ખબર તો છે જ.

મુખર્ષી, કલકત્તા જેવા શહેરમાં રહીને ત્યાંના બુદ્ધિશીલો પશ્ચિમના આગલી હરોળના બુદ્ધિશીલોની અર્વાચીનતાની ટીકા કરવાના જે છેલ્લામાં છેલ્લા ભ્રમકલાં કરતાં હોય તેમાં લળીને હેમ્સેહેમ્સો કરવું એ એક વાત છે અને ઉદાર દષ્ટિવાળા માનવતાવાદ અને પરસ્પરાગ્રહ માનવતાવાદી બુદ્ધિપરાયણતાના ઉત્તમ અંશને પડકારવા એ ખીજી વાત છે. જેને આપણે વાસ્તવિકતા કહીએ

છીએ તે આદિવાસીની દૃષ્ટિએ સાચુ જુદી 'જ' છે, જાકર વેદાન્ત કે એને બીજો એને જુદી રીતે જ જોશે. જેનું વ્યક્તિત્વ દ્વિધાવિભક્ત થઈ ગયું છે તેની ચેતના વળી એને જુદી રીતે જોશે. આ બધાનો વિચાર કરીશુ તો આપણી કહેવાતી શુદ્ધિપરાયણતાના પાયા હચમચી ઊઠશે. સાહિત્યકારોએ પણ realityની વાત કરતા હ મેશા પોતાના, એ વિશેના, આગવા ખ્યાલને ઓળખાવવાને માટે વિશેષણ લેખેલું હોય છે. દાસ્તાએવસ્કી magic realism એવો શબ્દ વાપરે છે, તો જર્મન નવલકથાકાર પોતે જેનું નિરૂપણ કરે છે તેને ghostly reality કહે છે. કાર્લોસ કાસ્ટાનેડા આન્તિઉત્પાદક ઔષધિના સેવન પછી વાસ્તવિકતાના જે અનુભવને વર્ણવે છે તે વળી કોઈ જુદી જ વાસ્તવિકતા છે. ધર્મ તો આ વાસ્તવિકતાને માયા કહીને વર્ણવે છે, આ ઉપરાંત ધીંગી નકરી કઠોર કુત્સિત એવી વાસ્તવિકતાના કવિઓ પણ કયા નંધો ? બેકારી, પ્રદૂષણ, કુત્રાવો, વસ્તીવધારો, ઊર્જાકટ-આ બધા પણ વાસ્તવિકતાના જ અંશો છે ને ! માનવતાવાદી કહે છે કે આ બધી સમસ્યાઓને ઉકેલ orientalism કે romanticism કે Schizophrenia નો આશ્રય લેવાથી આવી જવાનો નથી.

આથી એ સ્પષ્ટ થાય છે કે modernism વિશે સમગ્ર અને સાચક બનવું જ એક વાત છે અને modernity ને જ ઉલ્લેખી જવાનું સાદસ કરવું એ બીજી વાત છે જે કોઈ postmodernist સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તની સ્થાપના કરે, અથવા એનું સમર્થન કરે તો એટલા માત્રથી જ એ એક ઉદાર મતવાદી કે શુદ્ધિવાદી તરીકે જે વ્યવહાર ચલાવતો હોય જ તેમાં કંતો ફેર પડી જતો નથી. પણ તમે postmodernity ને અશિનિવેશપૂર્વક પુરસ્કારતા હો તો modernizationના જે લાભો છે તેને જ તમારે પડકારવા પડે. સામાજિક સમસ્યાઓને ઉદારમતવાદીઓ જે રીતે ઉકેલ લાવે છે તે વિશે પણ સાચક બનવું પડે Postmodern સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તોની માડણી કરનારો વિષયને જાળે એવી રીતે ભાષા ફિલસૂફી અને સામાજિક ઘટનાઓ વિશે ઊઠાપોઠ કરે, પણ તે સાચી ક્રાન્તિ લાવવાની દૃષ્ટિએ નહિ- નહિ સમાજના ક્ષેત્રમાં કે નહિ શિક્ષણના ક્ષેત્રમાં.

વિલિયમ ઇર્વિન થોમસન માને છે કે હવે આપણે ઇતિહાસની કરાડ પર આવીને ઊભા છીએ. ઘણા કહે છે કે આ સક્રાન્તિકાળ ચાલે જ અને આપણે એક નવા યુગના ઉદયની પ્રતીક્ષામાં છીએ. હવે આપણી સવિત્તિનું

સ્વરૂપ પણ બદલાઈ રહ્યું છે. આમ આજે modernityને હિલ્લે ધી ઝવ્વાની વાત જીવનનાં ધણાં ક્ષેત્રોમાં થવા લાગી છે. આ જુદાં જુદાં ક્ષેત્રના વિચારકોની એક સમાન ભૂમિકા છે એવું નથી. વળી ઠાઈ આન્દોલનમાં હોય છે તેવી સંજોગસૂત્રતા પણ અહીં વર્તાતી નથી. આથી એનો ઠાઈ નિશ્ચિત વાદ બનતો નથી. આની આપણી સાહિત્યવિષયક વિચારણા પર ભારે અસર પડે તે દેખીતું છે.

દાર્શનિક જ્ઞાનની શાખા આધુનિક માનવીનું જે ચિત્ર આંકે છે તે તો સત્તરમી સદી પાસેથી વારસામાં મેળવેલું છે. અત્યારે વિજ્ઞાનમાં એ વિશે જે વિચારણા ચાલી રહી છે તેની સાથે એનો મેળ ખાતો નથી. વિચારના ક્ષેત્રની કરાડ પર જીભેલા વિજ્ઞાનીઓ છુદ્ધિનિર્ભર વિચારણાના નૃહીતોને હવે અધમાં લેતા નથી. આમ છતાં માનવીની બદલાયેલી હાલિને આધુનિક વિચારણાના ક્ષેત્રમાં હજી સ્પષ્ટપણે આંકા આપવામાં આવ્યા નથી. સ્ટેફન ટાઉલમિને એના પુસ્તક 'Human understanding'માં ફિલસૂફીનાં પૃથક્કરણ વિજ્ઞાને જે વિકાસ સાધ્યો છે તેની સાથે સમન્વય સિદ્ધ કરે એ વાત પર ભાર મૂક્યો છે. દેકાર્તે જ્ઞાનને માટેની દૃઢ ભૂમિકા સ્થાપી આપવા માટે જે પ્રયત્ન કર્યો તે બદલ એ એને અન્યાય અર્પે છે, પણ દેકાર્તે જે શરૂ કર્યું તેને આપણા યુગને માટે વિનિર્ધોગક્ષમ અને પ્રસ્તુત બનાવવાના પ્રયત્નો થવા જોઈએ એ વાત પર ભાર એણે ભાર મૂક્યો છે. દેકાર્તે પુરાણકથાનું પાત્ર બની ન રહે તે આજના ફિલસૂફોએ જોવાનું છે. ટાઉલમિને વિજ્ઞાનના પાયા પર ખડી કરેલી ફિલસૂફી તપાસીને એ બતાવી આપ્યું છે કે દેકાર્તેમાં જેનાં મૂલ છે એવી અર્વાચીન વિચારણાના કેટલાંક પાયાનાં નૃહીતો હવે ટકી રહે તેમ નથી. આ ઉપરાંત યુર્જેન હાબેરમાસે 'Knowledge and Human Interests' નામના પુસ્તકમાં એ બતાવી આપ્યું છે કે વૈજ્ઞાનિક ભૂમિકા પર જ્ઞાનપ્રાપ્તિનાં જે લક્ષ્યો છે તે પહેલેથી જ એ જ્ઞાનનાં સ્વરૂપને નિર્ણયિત કરી દેતાં હોય છે. નિર્ણય એ આ પહેલાં કહ્યું હતું કે આપણા કેટલાક પ્રમુખ સ્વાર્થો આપણા જ્ઞાનનાં સ્વરૂપ અને દિશાને નક્કી કરતાં હોય છે. આથી ફિલસૂફીએ સાવધ રહીને જ્ઞાનનું સ્વરૂપ અને જ્ઞાનના લક્ષ્ય વચ્ચેના સમન્વયની તપાસ કર્યા કરવી જોઈએ. એકે પરિમાણી વસ્તુલક્ષી એવા જ્ઞાન વિશેના તથા માનવી વિશેના દષ્ટિ-બિન્દુ કેટલાં સામક છે તે પ્રશ્ન વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ વિચારવાની પ્રક્રિયામાંથી જ જોવા થતો હોય છે.

ફિલસૂફીના ક્ષેત્રમાં દેકાર્ત અને બેકનથી, ખાસ તો લોક અને હુમથી, દાર્શનિક વિચારણાને પરાભૌતિકવાદમાં અટકાવી બચાવી લેવાના પ્રયત્નો થયા છે, એ એક પ્રકારની અપ્રગત છે, છુદ્ધ એમાં કસાઈ ન જાય તેની તકેદારી રાખવી જોઈએ. દેકાર્તે સ્વપ્નમાં માનવ પુરુષાર્થનાં સર્વક્ષેત્રોને આવરી લેતી એવી એક પ્રમાણભૂત જ્ઞાનની ભૂમિકાને સિદ્ધ થતી જોઈ હતી. એને વાસ્તવમાં સિદ્ધ કરવાની, કાર્યકર નીવડે એવી, પદ્ધતિ શોધવાની રહી હતી. હુમ, કાન્ટ અને નિત્શેએ metaphysics સામેની આ જુદાદ ચાલુ રાખી. આ સૌમાં રિચાર્ડ પાઇરને મતે, ઉપર અનંતવૃત્તિવાળો નિત્શે જ અર્વાચીન વિચારણાનાં મૂળ સુધી પહોંચે છે ને આપણે માટે postmodernityમાં પ્રવેશવાનાં દ્વાર ખોલી આપે છે. પછી હાઈડેગર એમાં ઘઇને પ્રવેશે છે અને નિત્શેએ સ્વપ્નમાં પણ કલ્પનાં ન હોય એવા પરિણામો લાવે છે. નિત્શેએ શેના પર આક્રમણ નહોતું કર્યું? ક્રિસ્ચિયન ધર્મને એણે જીવનને નકારી કાઢતો, આમ જનતાને પણ એવો પાણી રડીને પાતળા કરેલા પોટોનો અપ્સર્ગવાદ કહીને લાડ્યો છે. દેકાર્ત, કાન્ટ, શોપેનહાવર, વૈજ્ઞાનિક વસ્તુલક્ષિતા, રોમાંટિસિઝમ, વેબર, નીતિની રૂઢ માન્યતા, સમકાલીન કલા, જર્મન પ્રભુ- આ બધાને જ એણે ઉધડો લઈ નાખ્યો છે. નિત્શેએ તો ફિલસૂફીને જાણે હથોડાથી જ ટીપીને ઘડી. એના પુણ્યપ્રકાશથી અર્વાચીન વિચારણા 'શુદ્ધ બની. એની વિચારણાનો નિઃકાપૂર્વક અભ્યાસ કરીએ તો વીસમી સદીની આપણી વિચારણામાં રહેલી અનેક અનિત્યો જાડમૂળથી નાબૂદ થઈ જાય.'

(કમરાઃ)

## વિકતર ઉગો

શાલ જોદેર

વિકતર ઉગોને આપણી વચ્ચેથી ચાલી ગયાને જોતજોતામાં કેટલાં વર્ષો થઈ ગયાં । મને એ દિવસો યાદ આવે છે જ્યારે અનેક લોકોમાં એમનું જ મુખ ઝાઝું નજરે ચઢતું. ઉત્સવનો કલશોર હોય ત્યારે કે નિર્જન નિઃશબ્દતા વચ્ચે એમને જોઈને મેં ઘણી વાર મારી જાતને પૂછ્યું છે : આવી અદ્ભુત મધ્ય શંકાસ્પદ રુચિ અને એમના કાર્યની કઠોર એવી આવશ્યકતા— આ એનો એઓ મેળ શી રીતે પાડે છે ? એમાં વળી સાથે લાગે છે સ્વાનાળુતા ! આ બાહ્ય વૈષમ્ય સ્વાભાવિક રીતે જ એક સુનિયંત્રિત જીવન અને આત્મ-જાત દઢતાનું પરિણામ છે. એથી જ તો તેઓ ચાલતાં ચાલતાં કામ કરતાં જાય, અથવા તો એમ કહીએ કે કામ કરતાં કરતાં જ એઓ ચાલી શકે. સૂર્યના પ્રકાશમાં, લોકોની ભીડ વચ્ચે, કલાના આશ્રયસ્થાનોમાં, ધૂળથી ધૂસર પુસ્તકાલયોમાં, હાડને ઠારી નાખે એવી ઠંડીમાં સર્વત્ર શાન્ત અને ધ્યાનમગ્ન વિકતર ઉગોના મુખ પર એવો ભાવ રહેતો કે જોયો એમ લાગે કે એઓ બાહ્ય પ્રકૃતિને બાંહેધરી રહ્યા છે : ‘મારી આંખોમાં તું જરાજર સમાઈ જા જોયો હું તને જરાજર યાદ રાખી શકું.’

સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં એમનું એકચોરી રાજ ચાલતું હતું તે સમયની વાત કરી રહ્યો છું. તે દિવસોમાં કેટલીક વાર એડુઆર ઉરલિશાકની સાથે હું તેમને મળ્યો છું. એમને કારણે મારે પેત્રુસ મોરેલ અને જોયર નેરવાલની સાથે વાતચીત કરવાના પ્રસંગો આવ્યા. ખૂબ મદદ, ખૂબ ક્ષમતા ધરાવનાર, સદા સમત અને કેટલાક સ્વતઃસિદ્ધ અને જોનો અતિવાદ ન કરી શકાય એવા મૌલિક જ્ઞાનના ઉપર નિર્ભર રહેનાર એવા મોનવી-તરીકે ત્યારે મેં

એમને મેં જોળખેલા. એ માળામાં જ ધણી સમય સુધી માત્ર એમની રચના-  
ઓમાંથી જ નહિ, એમના વ્યક્તિગત જીવનની વિગતોમાંથી વીતી ગયેલા  
દિવસોની કીર્તિ, અદ્ભુત અસખાળ, ચીનાઈ માટીની વસ્તુ, ઉત્ખનન કરતા  
મળેલી વસ્તુ અને પ્રાચીન સમયના જીવનનાં બધાં આકર્ષક અને  
ઉજ્જવલ અલંકરણો. પ્રત્યે એમને કેટલું આકર્ષણ હતું તે વસ્તાઈ  
આવે છે. જે વિવેચકો આ બધાંની અવગત કરે તેઓ સારા વિવેચક  
થઈ નહિ શકે, કારણ કે માત્ર સ્થાવર શિલ્પ, પ્રકટ સુંદરતા,  
એટલું જ નહિ, માત્ર અદ્ભુત પ્રત્યેનું આકર્ષણ વિકતર ઉજોના સાહિત્યિક  
ચરિત્રને પ્રમાણિત કરી શકતા નથી. માત્ર આટલું તો એમના વિદોહી અને  
નવીનની રચના કરનાર સાહિત્યિક અભિગમને ય પ્રમાણિત કરતું નથી; આ  
બધું તો એક વિશ્વજનીન કવિના વ્યક્તિત્વનો અપરિહાર્ય અંશ, જે લેખાય,  
બને તેટલા ઓછા અસમાખથી ચલાવી લઈને અનલૂત ચાર દીવાલ વચ્ચે  
ધાસમાંથી બનાવેલા આસન પર બેસીને જીવવાનું પસંદ કરનાર પાસ્કલ કે  
બોગાસકત સંવાસીઓનાં માથાં શરમથી ઝુકાવી દેનાર સ્વારસના બિશપ  
(એણે એને મળેલી બધી ચીજવસ્તુનું લીલામ કરીને જે ઉપજીતું તે દેવળને  
આપી દીધું હતું) આ બંને પણ ખરેખર પ્રશંસાને પાત્ર છે. પણ દારિદ્ર્યથી  
પીડાયો નથી એવો કોઈ સાહિત્યકાર આખને જે આનંદદાયક અને કર્પનાને  
સુખદાયક લાગે એવી વસ્તુની જે અવગત કરે તો તેને ખરાબ ભલે ન કહીએ  
પણ કંઈક અંશે એ અસમ્પૂર્ણ છે એમ તો કદાચ વગર નહિ રહીએ.

આજે આપણે વિકતર ઉજોની આધુનિક રચનાઓને વાંચીએ છીએ તો  
તરત જ દેખાઈ આવે છે કે એઓ જે રૂપે હતા તે રૂપે જઈશ રહ્યાં છે :  
ચિન્તનમગ્ન હતાં ભ્રમણપ્રિય, નિર્જનતાને પસંદ કરે હતાં જીવનના પ્રેમી,  
સ્વાનાળુ હતાં જિજ્ઞાસુ બુદ્ધિવાળા પણ આજે મહાનગરના પુષ્પિત ઉદ્યાનોમાં,  
સીન નદીના જીયાનીચા ઘાટો પર અને જ્યાં ચંચળ બાળકોની રમતિયાળ  
પત્રલીઓ પડતી હોય, એમની વિસ્મયભરી આંખોને જે આકર્ષતાં હોય  
એવાં સ્થાનોમાં, હવે એઓ આપણને દેખાશે નહિ. કેમસ્થનિસની જેમ એઓ  
નદીના સ્રોત અને પવનની સાથે વાતો કરતા; મનુષ્યના જીવનથી સ્પન્દિત  
સ્થાનોમાં એઓ નિઃસંગ વિહરતા; આજે એમની વિચારણામાંથી ઘડાયેલા  
જગતમાં એઓ નિઃસંગ વિચરી રહ્યાં છે. કદાચ આ જ એમની અસાધારણતા  
છે. એમના સ્વાનના રંગે પવિત્રતાની ઝાંઝા વળી છે અને એમનો સ્વર વધુ  
ઘેરો મહાસાગરના સ્વરનો પ્રતિસ્પર્ધી, બની ગયો છે. પણ એઓ અહીં નેવા

હતા તેવા જ ત્યાં પણ છે - સર્વદા ધ્યાનની ગતિશીલ મુર્તિરૂપે જ એઓ આપણને દેખાય છે.

હું જે સમયની વાત કરું છું તે સમય જોતજોતાંમાં કેટલો દૂર સરી ગયો છે ! એ સુખનો સમય હતો. સાહિત્યકારો એકબીજાને માટે જીવતા હતા. એ સમાજના સભ્યો એકબીજાના અભાવથી દુઃખી થતા હતા. એવો સમાજ ફરી એઓ પામવાના નથી. એવા સમાજમાં વિકતર ઉગે એવી એક વ્યક્તિ હતી જેમની તરફ બધા ન્યાય મેળવવાને નજર માંડતા. ત્યારે હતી તેવી નિયમને વશ વર્તનારી, સ્વાભાવિક, બહુજનની સ્વીકૃતિથી સન્માનિત અને વિદોહની અક્ષમતાને કારણે વધુ સ્થિર એવી, રાજ્ય વ્યવસ્થા એ પહેલાં તો હતી નહિ. એઓ આઘ્યા તે પહેલાં દેવ્ય કવિતા રેવી હતી, એમના આઘ્યા પછી એ કવિતાએ રેવું 'પુનર્ધૌ'વન પ્રાપ્ત કર્યું', એઓ ન જ આઘ્યા હોત તો એ રેવી શુદ્ધ રહી ગઈ હોત, એમના આઘ્યા પછી પ્રકટ થયેલા કેટલા ગંભીર અને વિસ્મયકર ભાવ મુક જ રહી ગયા હોત, એમણે જે છુદ્ધિ જગત કરી તેના પ્રકાશમાં જે અગ્નાત હોય તે રેવું આલોકિત થઈ જાય - આ બધું વિચારીએ છીએ ત્યારે નૈતિક અને રાજનૈતિક જગતના બધા મહામાનવોની જેમ જ સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં એમને બધાના મુક્તિદાતા અને નિયતિપ્રેરિત એક વ્યક્તિ તરીકે મધ્યા વગર આપણે રહી શકતા નથી. વિકતર ઉગેએ સર્જેલું આદિલન આજે પણ આપણી આંખ સામે ચાલી રહ્યું છે. શક્તિશાળીઓની એમને સાહાય્ય મળી હતી તેનો કોઈ અસરીકાર કરતું નથી; પણ આજે કોઈ સંવેદકેથી પુરુષ, યુવાન કે નારીના મનમાં સુકવિતા વિશે જે ધારણા છે, કવિતા ભાવની નિબિડતાથી ઝંકૃત અને ગ્રાહ રંગે રંગિત છે, જનસાધારણની યુચિ એ વિસ્તૃત આસ્વાદકોત્ર તરફ ઉન્નયન પામી છે એ બધું વિકતર ઉગેને જ પ્રતાપે છે. એમના પ્રત્યેક ઉત્સાહને કારણે ઉદ્યમી સ્થપતિ-ઓએ આપણાં દેવળોનો જીર્ણોદ્ધાર કર્યો છે અને પથ્થરથી ચણેલા પ્રાચીન કીર્તિસ્તંભોને દૃઢતર કર્યા છે. જેમને સારી ભાવના સુખકર લાગતી નથી તે સિવાયના બધાને આ બધું સ્વીકારી લેવાને કશો વાંધો નહિ હોય.

અહીં હું એમની કવિત્વશક્તિ વિશે સંક્ષેપમાં જ કહીશ. ઘણી બાબતોમાં હું, અત્યાર સુધીમાં એમને વિશે જે ખૂબ સરસ રીતે કહેવાઈ ચૂક્યું છે તેની પુનરુક્તિ જ કરીશ; એ બધું વધુ ભારપૂર્વક કહેવાયું સુખ તો મને થશે જ.

જેને હું જીવન પરતવેનો વિસ્મયનો ભાવ કહું છું તેને કવિતાના



માધ્યમ દ્વારા પ્રકટ કરવા માટે પહેલેથી જ વિકતર ઉગ્ર સૌથી વિશેષ  
 શક્તિસમ્પન્ન હતા. એ કરવાને માટે જ એઓ પર જ પસંદગીનો કળશ  
 ઠાળવામાં આવ્યો હતો. આપણે જે તરફ નજર કરીશું ત્યાં આપણી સામે  
 પ્રકૃતિ જ દેખાશે. એ કથાક વિસ્મયની જેમ આપણને ઘેરીને રહી હોય છે.  
 એ એકા સાથે જુદા જુદા સ્તરે પોતાને આવિષ્કૃત કરતી રહે છે અને એ  
 બધામાં જે આપણે વધુ સ્વચ્છ, વધુ સ્પર્શ કરવા જેવું લાગે છે તેને આપણા  
 હૃદયમાં વધુ ઉજ્જવલ રૂપે પ્રકટ કરતી રહે છે. રૂપભાંગી અને ગતિ, પ્રકાશ  
 અને વર્ણ, શબ્દ અને લય—આ બધાં દ્વારા એ આપણી સમક્ષ પ્રકટ થાય  
 છે. વિકતર ઉગ્રના પદ્મનું સંગીત પ્રકૃતિનાં નિષ્પદ લય સાથે મેળ કરાવે છે.  
 સ્થપતિની જેમ એઓ એમની પાંક્તિઓમાં પદાર્થોનાં અવિસ્મરણીય રૂપો રચે  
 છે; ચિત્રકારની જેમ પદાર્થોને એમના મૂળ રંગોમાં વ્યક્ત કરે છે. જાણે  
 સીધેસીધી પ્રકૃતિમાંથી જ ચાલી આવતી હોય એમ આ ત્રણ પ્રકારની  
 અનુભૂતિઓ ભાવકના ચિત્તમાં એક સાથે પ્રવેશે છે. એમનાથી વધુ વિશ્વ-  
 જનીન, જગતમાં પ્રવર્તી રહેલા જીવનના શક્તિસ્રોત સાથે યોગ સ્થાપવાને  
 વધુ સમર્થ, પ્રકૃતિમાં અવિરામ અવંગાહન કરવાને હમેશાં તત્પર એવો બીજો  
 કોઈ કલાકાર ભાગ્યે જ હશે. એઓ માત્ર પરિમિતને પ્રકટ કરે છે એવું નથી, જે  
 પરિમિત અને જે આવિષ્કૃત તે બંનેનો એ ભાષામાં અનુવાદ કરી આપે છે.  
 પણ જે અશુદ્ધ અને મિશ્રિત છે તેને એની એ ‘અપરિહાર્ય મલિનતા’ દ્વારા  
 જ પ્રકટ કરે છે. એમની રચનાઓમાં એવી અસાધારણ રેખાઓનું પ્રાચુર્ય  
 છે. વિકતર ઉગ્રના એ સમ્પૂર્ણરૂપે સ્વાભાવિકતાથી આવે છે. એની જે  
 આપણને ખબર નહિ હોત તો આપણે એને નૈપુણ્યનો દેખાડો કહીને વખોડીશું  
 હોત. એમનું પદ મનુષ્યના મનને જે માત્ર સૌથી સરલ અને સુખકર છે  
 તેનો જ અનુવાદ કરી જાણે છે એવું નથી. જે સૌથી વધુ છટકિયાળ છે, સૌથી  
 જટિલ છે, જે સૌથી વધુ મહાણીય છે તેને પણ એ સંપન્ન આપે છે.  
 (મેં અહીં જાણી કરીને જ મહાણીય અનુભૂતિની વાત કરી છે.) આપણી  
 આગળ જાયર એવું જે અસ્તિત્વ છે તે જેને આપણે અચેતન પ્રકૃતિ કહીએ  
 છીએ તેનાથી પ્રેરાતું રહે છે. મનુષ્યત્વ સિવાયનું જે ઉદ્ભિજ ખનિજ એવું  
 રૂપ જ નહિ, એનાં અંગોપાંગ, દષ્ટિ, વિષાદ, ક્રોધલતા, દીપ્તિમાન આનન્દ,  
 ધૃત્ય મનોહરિતા અને લય—આ બધું જ એમાં પ્રકટ થાય છે. બીજી રીતે  
 કહીએ તો જગતમાં જે કોઈ માનવીય, જે કોઈ સ્વર્ગીય પવિત્ર અને આસુરી  
 તે બધું જ એમની કવિતામાં પ્રકટ થયું છે.

જેઓ કવિ નથી તેઓ આ બધું સમજતા નથી. એક દિવસ દુરિયે મારી પાસે આવ્યા હતા. અભિમાનપૂર્વક એઓ મને ઉપમાનું રહસ્ય સમજાવી રહ્યા હતા. એમની કેટલીક સૂક્ષ્મ સૂઝનો હું અસ્વીકાર કરતો નથી. પણ કશી ભૂલ ક્યાં વિના બને તેટલા જલદી જે ગ્રહણીય છે તે તરફ નિશ્ચિત લાવે પહોંચી જવાના એમના વલણને કારણે એઓ સ્થૂલ યથાર્થમાં જ વધુ મગ્ન થઈ જતા હતા એવું મને લાગતું હતું. આ યથાર્થતાની મદદથી એવા જ કવિઓની એઓ પ્રતિષ્ઠા કરી શકતા જેમની કવિતા વાંચતાં શિક્ષિત માનવી સમાજ અને પ્રકૃતિ વિશે તત્ત્વજ્ઞાનમાંથી મળે તેવું જ શિક્ષણ પામી શકે, વળી એનાથી મોટા ચિન્તક સ્પેડેનબેર્ગે એમનાથી પહેલાં આપણને શીખવ્યું જ છે કે આકાશ એક મહાન વ્યક્તિ છે, બધી રચના, ગતિ, સંખ્યા અને રંગ પ્રાકૃતિક જગતની જેમ અધ્યાત્મ જગતમાં પણ સાંકેતિક, પરિપૂરક, સાહાર્યક અને સંયુક્ત બની રહે છે. લાવાતાર મનુષ્યને મુખે જગતિક સત્યને પ્રકટ કરાવવાને સીમિત-માંથી તે પરિણત સુધી જઈને રચના અને એની વિસ્તૃતિના આધ્યાત્મિક અર્થને આપણે માટે સુબોધ કરી આપે છે. આ પ્રકટીકરણને જો આપણે પરિવ્યાપ્ત કરી દઈ શકીએ (એ કરવાનો અધિકાર આપણો છે એટલું જ નહિ, એમ ન કરવું એ આપણે માટે કઠણ છે) તો આપણે એ સત્ય આગળ આવી પહોંચીએ કે જે કાંઈ છે તે 'હિયરોગ્લિફિ'ના જેવું છે, પ્રતીકો સાપેક્ષ દૃષ્ટિએ જોતાં જ અસ્પષ્ટ લાગવાનો સમ્ભવ રહે છે તે આપણને સમજાય છે; એટલે કે હૃદયની પવિત્રતા, સદૃષ્ટિ અથવા સાહજિક સૂઝના પર એનો અર્થબોધ અવલમ્બતો હોય છે. કવિ (એ શબ્દને હું એના અત્યંત વ્યાપક અર્થમાં પ્રયોજું છું) અનુવાદક અને અર્થપ્રકાશક નથી તો શું છે ? ઉત્કૃષ્ટ કવિની રચનામાં એવાં કશાં ઉત્પ્રેક્ષા, ઉપમા કે વિશેષણ હોતાં નથી જેની ઉપસ્થિતિ સુયોજિત અને અનિવાર્ય હોતી નથી, કારણ કે એમાં ઉપમા ઉત્પ્રેક્ષા અને વિશેષણ એ 'સ્વવ્યાપી ઉપમા'ના અક્ષય લવડારમાંથી જ લાવતો હોય છે, એ સિવાય બીજા ક્યાંયથી એને એ સાંપડતાં નથી. માત્ર આપણી પ્રજ્ઞના ઇતિહાસમાં જ નહિ, સમગ્ર માનવજાતિના ઇતિહાસમાં ય, ધણા પ્રયત્ન કરીશું તો ય શું વિકટર હિગ્સ જેવા અનેક કવિઓ મળશે ખરા ? એવા કવિમાં માનવીય અને સ્વર્ગીય ઉપમાનો વિપુલ કોશ પ્રાપ્ત થતો હોય છે. બાઈબલમાં ઈશ્વર એક પયગમ્બરને લાષાને આત્મસાત્ કરવાનો આદેશ દે છે. જે લાષામાં વિકટર હિગ્સને કવિતા રચવાની હતી તે લાષાના કોશને એમણે પહેલેથી આત્મસાત્ કરી લીધા હતા કે નહિ તેની ખબર નથી. પણ

એમના મુખમાંથી નીકળેલી ફ્રેન્ચ ભાષા એક વર્ણુ વૈવિધ્યવાળું, સૂરીકું  
 સ્પન્દિત જગત બની ગઈ છે. કઈ ઐતિહાસિક અનિવાર્યતા, દાર્શનિક નિયતિ  
 કે પ્રકૃતિની યુતિને કારણે એ માનવે આપણી વચ્ચે જન્મ લીધો તે હું જાણતો  
 નથી, અને અને લાગે છે કે એ વિશે અહીં કશું વિચારવું તે આપણે  
 માટે પ્રસ્તુત પણ નથી. જર્મનીને જેમ ગયે મળ્યો, ઇંગ્લેન્ડને  
 જેમ શેક્સપિયર કે જાવરન મળ્યા તે રીતે ફ્રાન્સને વિકતર ઉજો મળ્યા.  
 મનુષ્યના ઇતિહાસમાં જોઈએ છીએ કે દરેક દેશને ક્રમ પ્રમાણે પૃથ્વીના જપ  
 માટેનું આદવાન મળતું રહ્યું છે; કાવ્યના ક્ષેત્રમાં ય આપું જ છે, બાહ્ય  
 જીવનમાં રહેલા પ્રાચુર્યમાં આંતરિક સમ્પત્તિ તથા ચેતનાની એકાગ્રતા ભગતા  
 વિકતર ઉજોમાં એક અસાધારણ કવિ તરીકેના ચરિત્રનું નિર્માણ થયું જેમાં  
 જિજ્ઞાસા અને વિસ્મય વિશેષ પ્રમાણમાં હતા; પ્રકૃતિની જેમ જ એ વિશાળ  
 અને સુદૃઢ, શાન્ત અને સ્પન્દિત એક સાથે હતું. વાસ્તેરને બહુ ઓછી  
 વસ્તુ માટે વિસ્મયની લાગણી થતી, વાસ્તેરમાં હતી તેવી સૈનિકની તત્પરતાથી  
 વિકતર ઉજોએ વસ્તુ જગતની સહેલાઈથી ન જોઈ શકાય એવી ગૂંચને  
 ઉઠા નાખી નથી; સુદૃઢ અનુભૂતિથી એણે જે ગૂઢ હતું તેને પ્રકટ કર્યું છે;  
 એમણે સર્વત્ર વિસ્મયકરને જોયું છે અને એ સાચું કહીએ તો, કયા નથી ?  
 એમાંથી જ ભંધાનક રસ નિષ્પન્ન થયો છે જે એમની ઈશ્વર કવિતામાં રહ્યો  
 છે. આ બધાં આદિભનો, બહુલતા, પદની ભંચુરતા, પલાયમાન ઉત્પાત-  
 આ બધામાંથી ત્વરિતતાથી સારવી લીધેલાં કલ્પને એમની કવિતામાં છે.  
 શબ્દોનું એ ધુનડુચારણ એ મોહક અન્ધકાર અથવા વિસ્મયના અદ્ભુત  
 રૂપને પ્રકટ કરવા માટે જ છે.

## ‘છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન’ પરની પત્રચર્યાના સંબંધે

-રાધેશ્યામ શર્મા

તંત્રી શ્રી ‘એતદ્’,

‘એતદ્’ - ૩૯માં શ્રી શિરીષભાઈ પંચાલના લેખ પરની પત્રચર્યા ‘એતદ્’ - ૪૧માં છપાઈ એવી રીતે ભાઈ હર્ષવદન ત્રિવેદીની પત્રચર્યા પરની ભારી ચર્યા સત્વરે છાપવા વિનંતિ. દૈનિક છાપાંમાંથી કેટલીક વાર તંત્રીઓ જરૂરી જણાય ત્યારે ચર્યાપત્ર લખનારના વિચારો સાથે સંમત નથી એવી નોંધણી કરી રહેતા અને સૌજન્ય ખાતર ઉમેરતાં હોય છે. ઘણી વાર આવું મેધિમ મહત્ત્વ યાલવું હોવાની જ્યાં છાપ છે ત્યાં તંત્રીઓની અસંમતિ યા સંમતિ ધારી લેવાની જવાબદારી વાચકોના જોખમે અને હિસાબે એના માથે જ છે,

સંસ્કૃત-ગુજરાતી કોશમાં-પ્રહોળા અજ્ઞાનને કારણે જ તો-કોશ ઉધાડીને ‘એતદ્’નો અર્થ વાંચી લીધો. એતદ્=(સ. ના. વિ.) એટલે આ, એ, પેલું. એતદ્ માસિકના પૂર્વજન્મનું નામ ‘જીહાપોહ’ હતું-પણ ભાઈ હર્ષવદનની પત્રચર્યા ‘એતદ્દીય’ પ્રકારની છે. ‘એતદ્દીય’ એટલે ફરી ઉધાકે કોશ-આવું એવું પેલાનું । ડૉ. શિરીષના ઉક્ત લેખમાં જેને સાહિત્યિક રસ હોય અને સંમકાલીન વિવેચનાત્મક ભૂમિકામાં પ્રવેશવાની થોડીક પણ ક્ષમતા હોય એને માટે ચર્યાયોગ્ય તેમજ ચિંત્ય એવા સૈદ્ધાંતિક સુદા એકંદરે ઠીક ઠીક હતા જ, પણ ભાઈ હર્ષવદનને શ્રી પંચાલના આખા લેખમાંથી ‘નિર્ભીકતાના ગુણ’ની સામે “ગંદું રાજકારણ” જ-તેમની દષ્ટિમતિ મુજબ-જડી આવ્યું અને એ તો તેમનું આટલું અમથું ચર્યાપત્ર વાંચી

રહેતાં તદ્દન કુદરતી હાજે છે. establishment, object, Critical Idiom, criticism in friendship જેવા અંગ્રેજી શબ્દો અને મહાન નોર્મોષ ફાયતુ' એક મહાન અવતરણ આવડા નાના પત્રમાં ત્રિવેદી લાઈના પાંડિત્ય અને સિદ્ધાંત સમજની સાચી ચાડી ખાય છે. આટલું કબૂલ્યા પછી તેમની પત્રચર્યાનો જે હોય તે સિદ્ધાંતસર સાવ કઢંગી રીતે મુખર ખની પડે છે. મતલબ કે આનું, એનું, પેલાનું વચ્ચાડરણ કરવામાં ચર્યાપત્રી દુઃશાસનીય લિજ્જત લે છે, પણ એ કેવું? તે ક્ષીણવીર્ય અને તથ્ય ઇન્કારનું નીવડવું તે હવે ટૂંકમાં તપાસી લઈશું. વ્યક્તિ યા વ્યક્તિએ પ્રત્યેના આટલા તીવ્ર ગત્રદેષ એક સાહિત્યપત્રમાં મૂલ્યના મહોરા સાથે ઓકવાની આવી મોકળાશ મળે તે જોટલું લઘુનામ્નિયુદ્ધ અશક્તિ પ્રદર્શિત કરે છે એટલું જ ગંદા રાજકારણની ગંગોત્રીનું સ્થાન પણ ચીંધે છે. જોતું સાહિત્યસર્જન શન્ય હોય, વિવેચનનો અક્ષર ના પાડ્યો હોય અને પત્ર-ચર્યામાં અમુક જ વ્યક્તિઓને દાઢમાં લઈ ઉઘાડા પાડ્યાનો નારકી નિનાદ; 'સિદ્ધાંત યા મૂલ્યોને અભરાઈએ ચઢાવી કરતો હોય તે પોતે critical Idiomની કયા મોઢે વાત કરી શકે? નહાવું નીચોવું નહિ એવા નગ્ન અધોરીની પેઠે પત્રચર્યા ત્રિપાખિયાથી ધસારો કરતા ત્રિશળની ગરજ સારે છે. રાધેશ્યામ (અને એના પર ધઈ સુમન, યશવંત અને (મદત) સિતાશુ, વિશેષમાં, ખીજી રીતે પણ આ ત્રિશળ મારી સાથે સુમન અને દૂર દૂર અંદકાન્તનેય સ્પર્શે છે. પણ એ પૂર્વે "આ દાયકાના વિવેચનમાં નિર્બંધિતાનો ગુણ વધી રહ્યો છે" એવા પંચાલી વિધાનનો તથ્યગત મર્મ સમજીશું. ભાઈ હર્ષવદનને આ સાચું નથી લાગતું એટલે તે 'સ્વાખતીર્થ'ને 'ફ્રેન્ડશિપ ઇન ક્રિટિસિઝમ'ના ચોકડામાં ગોઠવીને એના વિવેચનને 'ઇમ્પોર્ટન્ટ વર્ગના વાધા' તરીકે સંદેષ જુએ છે. આને હું criticism in foeship, સપ્રમાણ, સિદ્ધ કરી શકું એમ છું. સુમન શાહે 'પોસ્ટ મોડર્નિસ્ટ' મુવમેન્ટના સંદર્ભમાં 'સ્વાખતીર્થ'ની સમીક્ષા ફાર્બસ ગ્રેમાસિકમાં આલેખી ત્યારે ભાઈ હર્ષવદન મુચુકુંદગુહામાં આરામ કરમાવતા હતા? પોતાની પાસે સાધકબાધક સાહિત્ય વિચારનાં, મૌલિક દષ્ટિબિન્દુઓનો નિતાંત અભાવ હોય ત્યારે ત્યાં મૌન પાળી, અગે તક લાળી 'એતદ્'માં નિરાધાર વિધાનો કૃતિલક્ષી વિવેચનના તપસ્વેદ વિના, વેરી બેઠા. 'સ્વાખતીર્થ,' ને કલાકૃતિ - સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નો કયારે થાય? કયારે થયા? પ્રથમ એ 'હોય' પછી જ, સિદ્ધ કે પ્રસિદ્ધ થાય. 'સ્વાખતીર્થ' એવી હશે કે હંતી પછી જ, મારા ધરાર મિત્ર ન કહેવાય એવા આદરણીય

કવિ-વિવેચક નિરંજન ('હમતસાહેબ')ને જે લાગ્યું તે તેમણે બરાબર લખ્યું. આપણા ઉછરતા વિવેચનકારો-ખાસ તો ચર્ચાપત્રીઓ-ત્યારે જ બાકતા હોય છે બ્યારે તેમનું દુઃખ હોય પેટ અને કૂટતા હોય માથું ! આમાં કયાંક કયાંક કાયરતાયે છતી થઈ જાય છે. 'પરખ' અને 'અંધ'માં શ્રી જયંત ગાડીત અને શ્રી પ્રમોદકુમાર પટેલે 'સ્વપ્નતીર્થ' નિમિત્તે પ્રો. ભગતના સુદ્ધાઓની છઠ્ઠાંક સાહિત્યિક ચર્ચા આપવાની હિંમત બતાવવાને બદલે ઈપ્તે ઈશારા દ્વારા મુનિવ્રત લઈ ઉપેક્ષાનું પાતક કર્યું. સુમને એકલાએ જ નિરંજનની ભૂમિકાને 'નાઈવ' કહેવાની હદે પ્રામાણિક સાહિત્યનિષ્ઠા બતાવી. આવી 'નિર્લોકતા'ના આક્રમણ પ્રત્યે ગાંધારી પેટે પાટા બાંધી અમુક્તમુકના મતનું શુકપાઠી અનુગમન કરી એક જ રેકર્ડ પર છુટ્ટી પીન ઘસ્યા કરવી એને 'ઓબ્જેક્ટિવ' અભિગમ, કદી કહેવાય ખરો ?

'વાચના'ની વિવેચનાના પ્રસંગે, 'નવ્ય વિવેચન પછી'ના તેમ જ 'સ્વપ્નતીર્થ'ના અર્પણ વાક્યો વાંચતાં અમારી મૈત્રી જગ્ગજહેર છે. એ ફરી ફરી કહેવાની જરૂર ખરી ? જે સોદા વિવેચનમાં એ મૈત્રી રાખતા હોય છે, તેઓને અને તેને જ માત્ર મૈત્રી લગાય છે અને વિવેચન કળાનું નથી. થૂંક ડુચિવાળાને મન તો વિવેચન એટલે દીકા-નિંદા-દોષદર્શન. આવાઓની સંભવતઃ માન્યતા એવી ખાલિશ અને ખેલુનિયાદ રહે છે કે મિત્ર જ મિત્રને લઈ નાખવો જોઈ અમારે અન્યે એ પરિશ્રમ ના લેવો પડે ! મિત્ર તો કૃતિ, કલાકૃતિ અંતરથી લાગી હોય તોયે, તટસ્થ વિવેચકપદે રહેવા કહેવા અસંભવ જ ઓચરવું કે કૃતિ અકળાકૃતિ છે ! મારા ખીળ દોસ્ત ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ 'અંધ'માં મારા વિવેચનસંગ્રહ 'સાંપ્રત'ને "પ્રાગવૈજ્ઞાનિક સંસ્કારપરામણ્યતા" જેવા શબ્દોથી નવાજી યથાદૃષ્ટિ વિવેચ્યો અને એ 'ક્ષાંત' સંમાસિક'માં એનાં જવાબો કર્યાં ત્યારે સૌ પ્રસન્ન હતા-સન્મિત્રની વિવેચનાત્મક તટસ્થતાના માનમાં ! પછી તો તેય બધું પામી ગયા. કદાચ, પછી લાઈ ડર્પદ લખે છે : "સામે છેડે એનાથી (સ્વપ્નતીર્થથી) જરાય જીતરતી નહિ એવી કૃતિઓની છઠ્ઠાંક ઉપેક્ષા કરવામાં આવી છે." હકીકતે સુમનના વિવેચન લેખના સંદર્ભમાં સત્યથી આ તદ્દન વેગળું છે. 'ચંદ્રકાન્ત' બક્ષીથી ફેરાની તો ત્રિવેદીએ બતે જ બહી પ્રશંસા કરી છે એ જવા દઈએ તોયે સુમને શ્રી કિશોર બદવની 'નિશાયક'ની 'સ્વપ્નતીર્થ'ની સાથો-સાથ છઠ્ઠાંક વિવેચના આપી નથી ? 'એતદ્'ના તંત્રીઓની બલુબહાર પણ આ ના જ હોય, કે પછી પત્ર ચર્ચાકાર કે ચર્ચાપત્રકારની વીગતો

તપાસવાના શ્રમ વગર જ આ છપાઈ ગયું ! હા, માનવું જ પડે કે સાહિત્યવિવેચનને “ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોવાનું” બહુ જોખું બને છે.” જેને બચાવના બનાવ તરીકે નહિ પણ સત્યદર્શનમાં જરીકે રુચિ હોય તેમણે સુમનના બૃહદ્દકાચમહાનિગ્રંથ ‘સુરેશ જોષીથી સુરેશ જોષી’માં મિત્ર લેખે મારી દયામાયા રાખ્યા વગર નિર્ભીકપણે જ ઈતરાની કદાચ ૨૨મી મૃત્યુહસંબંધિત રચનાના આસ્વાદમાં મારી અર્થઘટન પદ્ધતિની “મોટી મર્યાદા” તથા “વિપથગામી” આરોપણોની સુમને તટસ્થ કડક તપાસ કરી છે તે જોવી. ત્રિવેદીએ આવું કશું વાંચ્યું નથી, અથવા વાંચ્યું હોય તો જાવચું હોય અને તો તો પત્રચર્યાની એનઈ-પ્રવૃત્તિ પોતે બીમત્સ ના ગણાય ? કોઈ સૌજન્ય દાખવી લાંબે લખે નહિ પણ શ્રી ગુ. મો. શેખ જેવા મિત્ર કવિની રચનાનો સુરેશભાઈ આસ્વાદ કરાવે અથવા શ્રી જયંત પારેખ પાસે સુ. જો.ની ‘પરક્રીયા’ની પ્રસ્તાવના લખાવે અને લે, તો ચર્યાપત્રી જેવાને ત્યારે કશું બેઠું નહોતું લાગ્યું ! (શાથી ? કેમ કે અહીં તો શ્રી સુરેશ હ. જોષી છે. માત્ર મુ. ઉમાશંકરની આરતી ઉતારે ત્યારે જ કવિ સિતાંશુ દ્વારા સાહિત્યમાં દુર્ઘટના સર્જાય, બાકી ? બાકી તો ઉક્ત ઘટનાલેખ ! સત્ય રુચિથી એક અંગત ઉલ્લેખ-ક્ષમાયાચનાપૂર્વક-કરવો ઉચિત માનું છું.

‘ક્ષિતિજ’-કાળમાં સુરેશભાઈ મને મુરખીવટ છાંડી મિત્રભાવે ધણું ધણું લખતા. ( હું એઓનો કોન્સ્ટન્ટ ફ્રેન્ડ રહ્યો છું એટલે એમના પત્રોને પ્રેમની મૂડીમાફક જાળવી રહ્યો છું. પશ્ચિમમાં તો આવા અંગત પ્રકારના પત્રોનું સંચયન પ્રકાશન પણ થાય છે....) તા., ૧૦-૩-૬૧ના ઈન્કેન્ડમાં તેમણે નિર્ભય-નિર્ભીક રહેવાની શીખ દેતાં મને લખેલું : “આપણે સૌ મળીને વિવેચનની આબોહવાને સ્વસ્થ કરીએ નિર્ભયતા અને સન્નિર્ભક સત્યપરાયણતાનું વર્ચસ્વ વધારીએ, જે કોઈની ધમંડી બરડતા હોય તેને ટોદાર મારીએ.....આને સજગતા alertnessની અપેક્ષા છે. દૂજતે હાથે પણ તમારે ઠીક ઠીક લખવું પડશે. મડિયાએ આ વખતે ‘બીજી થોડીક’ વિશે ‘ક્ષિતિજ’માં છપાવ્યું છે. ‘બીજી થોડીક’ને તો નિમિત્ત રૂપે રાખીને, મડિયાની વિવેચનાની તમારા જેવા જરા તપાસ લે તો સારું...” અન્ય એક પત્રમાં હું લખું તો, ‘હાર પહેરવા કે ‘પ્રહાર’ ખમવાની નિખાલસ નિર્દેશ તત્પરતા પણ વંચાય છે. ‘ક્ષિતિજ’ને જોઈતો મસાલો યા તેજનો પૂરો ના પાડી શકતાં તા., ૧૩-૨-૬૨ ના એક ચો. કા.માં સુ. જો. સરનેહ લખે છે : “તમે લોકો ટાઢા પડી ગયા છે. દસ વરસ પછી સાહિત્ય પરિષદ આમ સંભાળાશે ?

તસ્માત્ મુદ્દસ્ય. ભારત ! તા. ૨૬-૩-૬૩ના પો. કા.માં મારા કાવ્ય-  
સંગ્રહ 'આંસુ અને ચાંદરહુ'ની દોસ્તીદાવે જડતી લઈ નાંખી અતે કળ્પે  
છે : 'થોડીક રચનાઓ તો અદ્દેખાઈ હપબ્દે એવી છે. નજરાઈ જવ માટે  
ટપકું કરજો. સુરેશ' મારાથી એવું ટપકું' ઘઈ યશુ' હશે કે 'નવોન્મેષ-  
માં મારી કૃતિમાત્ર નિગરણુ પામી, વિલોપન પામી ! હવે આને તમે કંધા  
ખાનામાં મૂકો છો 'ક્રિટિસિઝમ ઇન ફ્રેન્ડશિપ' કે પછી.....?

ચર્ચાપત્રી કહે છે તેમ મારા જેવા-સાહિત્યકૃતિને પામી શકતા હોય  
છે ખરા પરંતુ (આભાર તેમના વણુમાગ્યા પ્રમાણુપત્ર ગદલ) 'ક્રાટેશન મંડિત'  
વિવેચન ઘસડી વાચકોને અષ્ટમ-પષ્ટમ સમજાવી દે છે. દાખલા તરીકે-પ્રભોધ  
પરીખના વાર્તાસંગ્રહ 'કારણુ વિનાના લોકો' પરના મારા ફાર્જસ ગૈમાસિક  
વાળા લેખને તેમણે ધર્ષો છે, આ દાખલામાં તેઓ ચાલાકાઈથી મારા 'ક્રાટેશન'ને  
કોંસમાં ("અનિવાર્યતા") મંજૂર રાખે છે પણ કોઈ સૈદ્ધાંતિક આધાર  
બગર કારણુ વિના જ હું "ભાષા જોડે બૌદ્ધિક વ્યભિચાર" કરું છું એમ  
ચોખેસ સદૃશ પ્રત્યારોપ ફેરે છે. પુરવાર, કરવાનું પુરંકત્વ ના હોય ત્યારે  
ગાળાગાળીને આવો રસ્તો લેવાય છે. આવો એતદીય 'ક્રિટિકલ' ઇન્ડિયન'  
શ્રી યશવંતભાઈ ત્રિવેદીએ, શ્રી રમેશ ઓઝાની અનુમતિપૂર્વક 'કાવ્યની પરિ-  
ભાષા'ની ખીણ આવૃત્તિમાં સમાવી લેવા જેવો ખરો ! શ્રી ત્રિવેદી આને આવી  
'પૂતન પ્રકાર'ની કાર્યક્ષમ ભાષાના નિર્માણમાં અંશિસુખ, ગમે ત્યારે' થતાં  
રહેશે ત્યારે ડો. મહત ઓઝા જેવા છાત્રાપયોગી લેખનશરણા ખેતરમાં સંનૈ-  
શને પ્રધાનપદે પ્રસ્થાપિત થતાં જશે. પ્રસ્તુત પત્રમાં કાન્થેસ ('એતદ્')નું  
પ્રચાસન કૃત્ય જોઈ વાંચી શકાય એવું છે. એક સ્થાને ચાલકલાણા સૌદી  
(સુ. શા. અને ચ. ટા. તેા 'સમર્થ', 'પ્રતિભાસપન્ન', 'બહુશ્રુત વિદ્વાનો')  
અને અન્ય સ્થાને 'ઠાકમામા સૌદી.' વાચાળ વિદ્વાનોને સુખદ વિશેષણોનું  
એક બટકું નાખી ચૂપ રાખવાની પચતંત્રીય શુક્તિ હવે જરીપુરાણી ઘઈ  
ચૂકી. હવેમાં લડાવી ભાગલાપાડીને ભોગવવાનું સાહિત્યકારણમાં હવે નહિ હોય.  
ચૂકડી પત્રચર્ચામાં એ નોશોપ ક્ષયનું ક્રાટેશન' મૂકવાને મોહ જતો ના કરી  
શકતા હોય એને જાણીતી કહેવત યાદ કરાવવી પડે છે: ડાહી સાસરે ન  
જવ પછુ...

'પત્રચર્ચા'માં છેડે મૂકેલી તા. ક. જેવી નોંધમાં સિતાંશુ પ્રતિનેા મુગ્ધ  
ભાવ નાશ પામ્યાની નોંધ તદ્દન દેષજનિત છે કેમ કે તે અપ્રસ્તુત ને ખાસ તો



સાહિત્યેતર છે. તમારા મુગ્ધ કે કુદ ભાવની કથા તંત્રીએ સ્પૃહાપૂર્વક યાચના વાંછી છે તે જરા બહેરમાં જણાવશો ? મુગ્ધભાવ વિનાશનાથે ખાસ વિવેચનસંગ્રહો વાંચીને જ નિર્ણય યાચ એવું કશું નથી. તરેહવાર વાત તો આ છે. સમજી લો કે ભાઈશ્રી હર્ષવદન ત્રિવેદીને આ એક પત્રચર્યામા યથાર્થ વાંચી લીધા બાદ -જે શ્રી હર્ષવદન ત્રિવેદી પાછા શ્રી હર્ષદ ત્રિવેદી 'પ્રાસન્નેય' નામધારી ના હોય તો એવાતેવા વિવેચનત્રયો વાંચવાનું કાંઈને માટે જરા પણ અસ્તુત કે જરૂરી નથી. તથાસ્તુ.

પત્રચર્યા : ૨

રજની સાહ

તંત્રી શ્રી,

‘એતદ્’-૪૧ માં પ્રગટ થયેલી સિતાશુ યશસ્વન્દની કવિતા ‘સ દિગ્ધ ઘોડા’ વિશે થોડુંક

(૧) શીર્ષક બોલકું ખની જાવ છે.

(૨) ‘પણ એમના કાનની ટોચે ને ચોલાણમાં રાતા, કાળા, સફેદ, તપખીરી શદ્ કડકડે છે.’ ઉપરોક્ત પંક્તિઓમાં આયાસી સંદિગ્ધતા અનુભવાય છે.

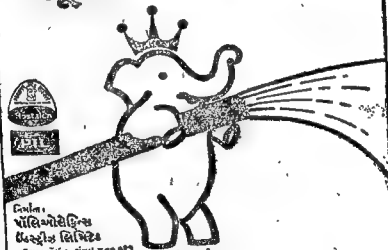
(૩) “ભીંસાયેલા કેન્દ્રમાં.....ત્યાં સુધી આશા છે.”

આ બધી જ પંક્તિઓ ભાવક પ્રત્યેની-અકાલામાંથી જન્મેલી હોય તેવું લાગે છે. કવિતા આ પંક્તિઓ પહેલાં જ પૂરી થઈ જાય છે - પરંતુ ત્યાંથી જ અટકવાને બદલે “ભાવક સમજાશે કે કેમ ?” એવી સંદિગ્ધતા કવિને સ્પષ્ટીકરણ તરફ વાળે છે ને, તેથી કવિતા બેખમાય છે.

આ સિવાયની પંક્તિઓમાં કવિતા માત્ર વિરોધાભાસોમાં કુદિત ન થતાં સંદિગ્ધતામાં પમાય છે. વિરોધાભાસો માત્ર વિરોધાભાસ ન રહેતા ઓગળી જઈને સંદિગ્ધતાનું પરિમાણ રચી આપે છે, અને તેટલી જ આ કાવ્યની સિદ્ધિ.

# હસ્તિ પાર્થપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા:  
પોલિઓસેલ્યુલોસ  
પ્રિન્ટીંગ લિમિટેડ  
નંદીયાન રોડ-૨, ગુનપ્ર ૩૦૦ ૦૧૧  
● અધિક માર્કેટીંગ રેન્જ એ. જી. એ સુવિદ્યાર્થે રૂબરૂ

CHAITRA-PIL-119 GS

## The Temple of Vishwanath... बिम्बेसोर परमेश्वर

Shiva one of the many forms of Paramatma is further divided into Shiva the male and Shakti the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this divine voice spoke asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

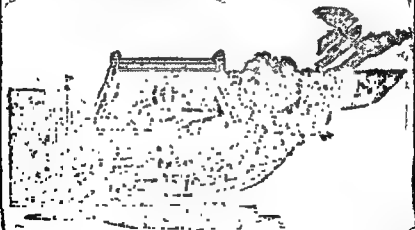
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इन्द्रेण विजितेन शिवनाथेन शम्भवे  
लोकेऽस्तु सदा सर्वे नमो तत्रापि सर्वदा

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*



**MAFATLAL GROUP**



## અનુક્રમ

૧ કુળગી (૧)	- ભરત નાયક
૨ નવ કાવ્યો	- હોવાન
૩ બે નોંધ	- હરિવલ્લભ ભાવાણી
૪ અત્રત્ર	- શુરેશ ભોંલી
૫ વિકતર ઉગ્રા	- શાર્દૂ જોડલેર
૬ પત્રચર્યા	- રાધેશ્યામ શર્મા
૭ પત્રચર્યા	- રજની શાહ

—

આમાલિક-સુદક્ષ પ્રકાશક, કોરા, ગેશી, પક નૂલન સોસાયટી, ફત્તેગલ, વડોદરા  
 - સુદક્ષપ્રકાશન વનાગી-પ્રિન્ટર્સ, ભરતુલી કુર્ષ, ગામી એલેક્ઝ નિલ પાઠશાળા, વડો

એતદ્ - ૪૩

# નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક થા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

## એતદ્

ઓક્ટોબર ૧૯૮૧ વર્ષ ૪ અક ૪૩

ત્રીઓ

સૌ. ઉષા ભેખી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેહજી, વડોદરા, ૩૬૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખોરાનમર બિદલીંગ બી/૬, ફ્લેટ-૨૪ એસ વી રોડ, રાન્તાકુંઘ  
મુળઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયત પારેખ એર૦ અભિકા એસ્ટેટ મહાત્મા ગાંધી રોડ ધાટકોપર  
(પૂવ) મુળઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા પીસ

લવાજમ લેવાના કથળ

જયત પારેખ મુળઈ, રસિક શાહ મુળઈ

પ્રા મુકુદ દવે 'વસત સેલુબધ સોસાયટી' કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૨

વિજય ટ્રોસ, રટેશન રોડ આણંદ

સૌરભ પુસ્તક માર રિનીફ રોડ અમદાવાદ

તેમ અવરોધનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉષા ભેખીના સરનામે મોકલવા  
સર્જનાત્મક કૃતિએ જયત પારેખને મોકલવી

એતદ્ દર મહિનાની પદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદલ્ તલાલી પ્રિન્ડસ, નવજીવી કુઈ ગાંધી એઈવિ ચિન પાછળ વડોદરા

વ્યવસ્થા અમેનો તથા પેન-વ્યવહાર આ સરનામે કરવો

મો ઉષા ભેખી ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેહજી વડોદરા-૩૬૦ ૦૦૨

## કૃતિવિવેચન અને આંતરચેતનાની અનુભૂતિ

લેખક : નરોત્તમ પટેલ  
અનુ. : પ્રમોદકુમાર પટેલ

મલામેની એક અધૂરી રહી ગયેલી કથા ‘છગિતર’ને આરંભે એક ખાલી ચોરડાનું વર્ણન મળે છે : સાવ ખાલીખમ એવા એ ચોરડાની બરાબર વચ્ચે એક મેજ છે અને એ મેજ પર એક પુસ્તક ‘પુલ્ક’ પડ્યું છે, મને એમ લાગ્યા કર્યું છે કે એકએક પુસ્તકની આ જ દશા હોય છે. કોઈ એક માણસ એની પાસે આવી એને વાંચવા ન લે ત્યાં સુધી એની એ જ સ્થિતિમાં એ પોતાને સ્થાને પડ્યું રહેશે. હા, પુસ્તકો ય પદાર્થો જ છે, મેજ પરનાં, અભરાઈ પરનાં કે દુકાનના ‘શો-વિન્ડો’નાં – જ્યાંય પુસ્તકો કોઈક જણ પોતાની પાસે આવે, અને પોતાને પોતાની ભૌતિક અને નિશ્ચેષ્ટ દશામાંથી ઉગારી લે તેની જાણે કે પ્રતીક્ષા કરી રહ્યાં હોય છે. પુસ્તકોને આ રીતે કયાંય પહોં પ્રદર્શનમાં મૂકાયેલાં જોઈ ‘હું’ ત્યાં, મારા મનમાં એક એવી વિચિત્ર લાગણી જાગી પડે છે કે, આ જ્યાં ‘પ્રાણીઓ’ નાના નાના પિંજરામાં જાણે કે વેચાણ અર્થે ગોઠવવામાં આવ્યાં છે, અને હમણાં જ કોઈ ત્રાહક પોતાને ઉપાડી જશે એવી આશામાં મીટ માંડી રહ્યાં છે. કારણ, પ્રાણીઓમાં, એટલું જાન તો ખરું જ કે, તેમનું જીવિ કોઈક માનવીના હાથમાં છે, અને માનવીના આવા આંતરક્ષેપને કારણે જ તો તેઓ પદાર્થપણાની મૂંઝી અસહાય દશામાંથી મુક્ત થઈ શકે છે. પુસ્તકોની જાગૃતમાં ય શું આ સાચું નથી ? આમ જુઓ તો, એ માત્ર સફેદ કાગળ અને શાહીનાં બન્યાં છે. એને કયાંય પહોં મૂકો, ત્યાંનું ત્યાં જ એ પડી રહેશે, સિવાય કે કોઈ વ્યક્તિ એને માટે

રસવૃત્તિ બનાવે. ખરી વાત છે. આ બધાં પુસ્તકો કોઈકની પ્રતીક્ષા કરી રહ્યાં હોય છે પણ, પછી એવો પ્રશ્ન થાય ખરો, કે માનવીની કોઈ ક્રિયાને પરિણામે પોતાના અસ્તિત્વમાં એકદમ રૂપાંતર સંધાશે, એવી કોઈ સલામતતા તેમનામાં મળેલે ખરી? અલબત્ત, આવી કોઈ આશાની ચમક તેનાં પૃષ્ઠોમાં દેખાય છે ખરી. એ પુસ્તકો જાણે આપણને એવું નિવેદન કરી રહ્યાં હોય કે તમે અમને ઘાંચો. અને, એમની એ વિનંતિની અવગણના કરવાનું મારે માટે અશક્ય બની જાય છે. સાચું છે, પુસ્તકો કંઈ ઘરના ઓરડાઓમાં ખડકાયેલા જડ અસખ્યાળ જેવાં અસખ્યાળ તો નથી જ.

આ રીતે પુસ્તકોને જોતાં મારા મનમાં જે લાગણી જાગી જોડે છે તેરી જ ટેટલીક વાર ખીજ પદાર્થોને જોઈને થાય છે. દાખલા તરીકે, ફૂલો માટેનું કોઈ 'વાઝ' કે કોઈ પૂતળાને નિહાળું છું ત્યારે ય આવી લાગણી થાય છે. સીવણસંખ્યાને જોઈ ત્યારે એની આસપાસ પરિક્રમણ કરીને કે એની રહેતે નીચેની જાગુએથી વળીને જોવા તપાસવાની મને કોઈ વૃત્તિ જાગતી નથી. એના પર નજર પડતાં જ, એ જોવા દેખાય છે તેવો જોઈને, મનમાં સમાધાન થઈ જાય છે. પણ પૂતળાને જોતાંવેંત જ એને એની આસપાસ ધૂમીને બધી જાગુએથી નિહાળી લેવાની એક પ્રયત્ન ધ્રુજા જન્મે છે, અને 'વાઝ'ને જોતાં તેને હાથમાં પકડી રમાડવાની વૃત્તિ ય જન્મે છે. અલબત્ત, મને બાવું કેમ થવું હશે, તેનું મનમાં ઊંડે ઊંડે વિસ્મય પણ થવા કરે છે. તો શું આ વસ્તુઓનું દર્શન કરતાં, એમાં હજી ય કશુંક અતામ રહ્યું છે. એવી કોઈ જાનિત જન્મતી હોય અને પરિપ્રેક્ષે બદલતા રહીને જ એને દુ પામી શકું, એવો કોઈ ભાવ એમાં પડ્યો હશે? વાઝ જુઓ કે પૂતળું જુઓ, એની અતૂટ અને આખેઆખી સપાટીના વિસ્તારને પ્રત્યક્ષ કરીએ એટલા માત્રથી એ પદાર્થોની સત્તા પૂરેપૂરી પ્રગટ થઈ ગઈ હોય, એમ લાગતું નથી. સપાટીનો આવો વિસ્તાર હોય, એ ઉપરાંત પણ એને અંતરાલ હોવું જ જોઈએ એમ લાગ્યા કરે. પણ આ અંતરાલ ખરેખર શું હોઈ શકે, એ મારે માટે એક ગૂઢ કોથડો બની રહે છે. એટલે, જાણે કે એના અંતલોકનું પ્રવેશદ્વાર શોધવાને જ, હું એની આસપાસ પરિક્રમણ કરી લઉં છું. પણ મૂળ-વાત એ છે કે, એમાં પ્રવેશદ્વાર જેવું કશું જોવા નથી. (ફલાવરવાઝને ઉપર મુખ હોય છે પણ એ કંઈ એનું સાચું પ્રવેશદ્વાર નથી. કેમ કે, થોડાંક ફૂલોના શુષ્કાને જોઈવી શકાય તેટલો અવકાશ જ ત્યાં વિસ્તર્યો હોય છે.) અર્થાત્, વાઝ અને પૂતળું એ બધી



બાબુએથી બંધ બંધી રહેલા પદાર્થો છે. અને, એ પદાર્થો મૃતે એની બહાર રહેવાને ફરજ પાડે છે. આપણે એની સાથે તાદાત્મ્ય કેળવી શકતા નથી. આ કારણે મારામાં એક બેએની બગી પડે છે.

પૂતળાઓ અને ફલાવરવાડોની આટલી વાત પૂરતી છે. પુસ્તકો એ પ્રકારનાં નહિ હોય એવી હું આશા રાખું છું. તમે એક વાઝ ખરીદો, ઘરે લઈ આવો, તમારા મેજ પર કે ખંડના મેન્ટેલ પર તમે એને ગોઠવી દો, અને બહુજ થોડા સમયમાં તમને લાગવા માંડશે કે તમારા ખંડમાં ગોઠવવામાં આવેલાં રાચરચિલાંને જ એ લાગ બની ચૂક્યું છે. પણ, એ કારણે, એ પદાર્થ વાઝ મટી જતો નથી. હવે પુસ્તકોને વિચાર કરી જુઓ, તમારી સામે પોતાનાં પૃષ્ઠો ખુલ્લાં કરીને એ તમને નિવેદન કરી રહ્યાં હશે. પુસ્તકની વાત કરું તો, એનું આ ખુલ્લું રૂપ જ મને અત્યંત સ્પર્શી બળ્ય છે. કોઈ પણ પુસ્તક લો, એ એની હીતિક રેખાઓમાં બંધાઈ જતું નથી; ક્રિસ્તીની બાબતમાં બંને છે તેમ, એ બધી બાબતો દીધાણેથી બંધ બંધી જતું નથી. એને પોતાના અસ્તિત્વની બહાર વિસ્તરી જવામાં, અથવા એમ કહો કે, પોતાના અંતર્લોકમાં તમને વિસ્તરવા દેવામાં પોતાની સાર્થકતા સમજાય છે. ટૂંકમાં, પુસ્તક અંગે બનેલી વાત એ કે, એની અંતર તમારી વચ્ચેની દીવાલો તૂટી બળ્ય છે, તમે એના અંતર્લોકમાં પ્રવેશો છો, એ તમારી આંતર ચેતનામાં વિસ્તરી રહે છે. એ ઘટનામાં કશુંય હવે ‘બહારનું’ કે ‘અંદરનું’ તરીકે રહેવા પામતું નથી.

જ્યારે પણ હું પુસ્તક ઉપાડું અને વાંચવાનો આરંભ કરું ત્યારે એ આરંભની ક્ષણથી આમ જ બનવા માંડે છે : હું એ પદાર્થ (પુસ્તક)ને મારી સામે ખુલ્લો કરું છું ત્યારે, મારું ચિત્ત એમાંથી વહી આવતા અપાર અર્થ-સંજ્ઞેતોને ગ્રહણ કરવા ઉદ્બુદ્ધ બન્યું હોય એવી લાગણી અનુભવું છું. તત્કાલ મને એક એવી પ્રતીતિ થાય છે કે, હું જે પુસ્તક મારા હાથમાં પકડી રહ્યો છું, તે નર્થો જડ પદાર્થ નથી કે એ કોઈ સજીવ કોષ પણ નથી : પણ એક સંપ્રદા સત્તા પરત્વે, એક આત્મસંવિદ પરત્વે, હું સલામ બન્યો છું; અને એ આત્મસંવિદ અન્ય કોઈ વ્યક્તિની છે, એમ મને લાગે છે. રાજબરોજના વ્યવહાર દરમિયાન જુદી જુદી વ્યક્તિ જોડે કામ પાડતાં એ દરેકમાં સહજ રીતે જે પ્રકારની સંવિદ હું ગૃહીત કરી લેતો હોઉં છું, તેથી આ આત્મસંવિદ જરીકે ભિન્ન નથી. ફેર માત્ર એટલો જ કે એ આત્મસંવિદ મારી

સમક્ષ પ્રુક્તુ થયું છે, એ મને આવાકારે છે, એનાં મહનતમ તળેને નિહાળવાને એ અવકાશ રચી આપે છે; અને એથી એ વિશેષ તો, એ ને કંઈ મનન કરે છે તેવું મનન કરવાને અને એ ને કંઈ સંવેદન ઝીલે છે તે સંવેદન ઝીલવાને, એ મને અખાધિત સ્વાતંત્ર્ય અર્પે છે.

આ એક અસામાન્ય ઘટના છે : અસામાન્ય એ રીતે કે પદાર્થનું પદાર્થપણ એમાં હુમ્મ થઈ જાય છે. મેં મારા હાથમાં ને પુસ્તક પકડ્યું હતું, તે ખરેખર કયાં અદૃશ્ય થઈ ગયું ? ના, એ હજીએ ત્યાં મારા હાથમાં જ છે. પણ કશીક એવી વસ્તુ બની ગઈ છે કે એ હવે 'ત્યાં' નથી; હવે એ કયાય કહેતાં કયાય રહ્યું નથી. એ આખોય પદાર્થ, કાગળનો અનેસો એ પદાર્થ, ધાતુ કે પોર્સિલેઈનના ખીખ પદાર્થોની જેમ, ત્યાં ટકી રહ્યો નથી; અથવા, એ જો ટકી રહ્યો છે તો પણ, એવું વાંચન કરુ છું એટલી ક્ષણે પૂરતું તો એવું પદાર્થપણ જ મટી ગયું હાજે. કેમ કે, એક ભૌતિક વાસ્તવિકતા રૂપે પુસ્તકનું અસ્તિત્વ હવે રહ્યું નથી. કેવળ શબ્દો વિચારો અને કલ્પનોની કતારમાં એ બદલાઈ ચૂક્યું છે. એની ભૌતિક સત્તાને સ્થાને આ બધી વસ્તુઓ અસ્તિત્વમાં આવી છે. અને આ નવું અસ્તિત્વ ખરેખર કયાં જન્મ લે છે ? પેલા કાગળરૂપ પદાર્થમાં તો નહિ જ, બહારના અવકાશમાં પણ નિશ્ચિતપણે નહિ જ. આ નવા અસ્તિત્વ માટે એક માત્ર અવકાશ રહે છે : એ છે મારી આંતરએતના, એ છે મારું આંતરસંવિદ્.

આ ઘટના શી રીતે બની ? કયાં ઉપકરણો દ્વારા, કોની ઉપસ્થિતિમાં એ બનવા પામી ? સામાન્ય રીતે મારા ચિત્તની બહાર ને વસ્તુ બંધ બનીને પડી હોય, તે તરફ પૂર્ણતયા મારું ચિત્ત હું શી રીતે પ્રુક્તુ કરી શક્યો ? ના, મને એની કંઈ જ ખબર નથી. હું તો માત્ર એટલું જ જાણું કે વાંચનની ક્ષણેમાં ત્યાં (પુસ્તકમાં) ને અનંત અર્થસંકેતો પડ્યા હતા, તેને મારા ચિત્તમાં હું પ્રત્યક્ષ કરી શકું છું. અલબત્ત, આ અર્થસંકેતો હજી એ 'પદાર્થ' રૂપે પ્રત્યક્ષ કરું છું-કલ્પનો વિચારો શબ્દો એ સર્વ મારા ચિત્તમાં સંભવતા 'પદાર્થો' જ છે. છતાં આ બદલાતી ભૂમિકામાં એ સર્વ સાવ જુદી જ વસ્તુ બની રહે છે. કેમ કે, આમ જુઓ તો, પુસ્તક પોતે પણ વાઝ પૂતળું કે મેજ વગેરેની જેમ બાહ્ય જગતના અનેક પદાર્થો વચ્ચે એક પદાર્થ રૂપે પડ્યું હોય છે. ત્યાં એક એવું પદાર્થવિશ્વ જિભું થયું છે,

જ્યાં બધા પદાર્થો એકત્ર થઈને ચોતાનો અલગ ‘સમાજ’ રચી રહ્યા હોય છે; અથવા એ દરેક પદાર્થ સ્વયં એક અલગ ‘સમાજ’ બની રહ્યો હોય એમ બને. પણ ત્યાં મારે એને વિશે મારી ઐતસિક વૃત્તિથી ખ્યાલ કરવાની આવશ્યકતા નહોતી; જ્યારે અહીં આ આંતરચેતનાના પ્રાંતમાં, એકવે-રિયમની માછલીની જેમ, શબ્દો કલ્પનો અને વિચારો સ્વયં મુક્ત રીતે વિહરતાં હોય છે. આ ઐતસિક સર્વો (કે પદાર્થો) અસ્તિત્વમાં આવે તે માટે હું જરૂરી આશ્રય પૂરા પાડું છું : એ સૌ સર્વો મારા સંવિદ્માં આશ્રય લે છે.

આ પ્રકારનું આલંબન પૂરું પાડવામાં લાભ અને ગેરલાભ બંનેય છે. મેં હુમણાં જ નોંધ્યાં છે તેમ, બહારના જગતમાં ગોઠવાયેલા પદાર્થો માનવ-ચિત્તાના કશાય પ્રક્ષેપ વિના ટકી રહે છે. અમને અહીં અલગ પડી રહેવા દો, એટલી જ તેમની માગણી હોય છે. તેઓ પોતે આત્મનિર્ભર બન્યા હોય છે, પણ ચિત્તાની અંદર સંભવતા ‘પદાર્થો’ની સ્થિતિ નિરાળી છે. સ્વરૂપેતઃ તેઓ ભૂળભૂત રીતે બદલાઈ ચૂક્યા હોય છે, અને એમાં ચોતાની ભૌતિકતા ક્ષુબ્ધ કરી ચૂક્યા હોય છે. હવે તેઓ નવાં કલ્પનો, વિચારો અને શબ્દો રૂપે અસ્તિત્વમ આપ્યા હોય છે; એટલે કે, કેવળ માનસિક સર્વો રૂપે જ તે અસ્તિત્વમાં આવે છે. તત્ત્વપર્યં કે, માનસિક સર્વો એજે અસ્તિત્વ પ્રાપ્ત કરવાને તેમને ચોતાની ભૌતિક અને વાસ્તવિક સત્તા ગુમાવવી પડે છે. એક દષ્ટિએ આ શોચનીય બાબત કહેવાય. વાસ્તવિક પદાર્થોની સીધા પ્રત્યક્ષ બોધ કરવાને બદલે જે ક્ષણે પુસ્તકના શબ્દોનો હું સ્વીકાર કરું છું, તે ક્ષણે જ હું પરવશપણે એક કાલ્પનિક સૃષ્ટિને આધીન બનતો હોઈ છું. જે કંઈ વાસ્તવિક સત્તારૂપ છે તેને હું છોડી દઉં છું. અને જે સાચી સત્તા નથી તેમાં નવેસર આરથા રોપું છું. આ રીતે અસંખ્ય દર્શિત સર્વોથી હું ઘેરાઈ બાંધી છું. બાંધે કે ભાષાનો હું ‘શિકાર’ બની બાંધી છું. પણ આવો પરિસ્થિતિમાથી હું દોઈ રીતે બચી શકું એમ નથી. ભાષા દ્વારા રચાયેલી અવાસ્તવિકતા જ મને બધી બાબતોથી ઘેરી લે છે; પણ, ખીચ બાબત, ભાષા દ્વારા બાંધ વાસ્તવિકતાનું જે રીતે કાલ્પનિક સૃષ્ટિમાં રૂપાંતર થાય છે તેના અમુક લાભ પણ છે. બહારના જગતની વસ્તુદક્ષી (કે ‘ભૌતિક’) સત્તા કરતાં કલ્પનાની આ સૃષ્ટિ અનંત ગણી અનુભવ છે. ચાહો તે રીતે હિપયોગ કરી ચકો એ માટે, એ તમને અનંત મોકળાશ અર્પે છે. ચિત્તાનાં આંતરિક દબાણોને ય એ સરળ

રીતે અનુકૂળ બની જાય છે. અને સૌથી ગણનાપાત્ર લાભ તો એ વાતને છે કે, કેવળ ભાષાથી રચાયેલું આ આંતરવિષય, મારામાંને ને 'હું' એને વિચાર કરે છે, તેની સામે કયાંય મૂળભૂત વિરોધમાં આવતું નથી. અલબત્ત, એ નિઃશંક સત્ય છે કે શબ્દો દ્વારા ને ચૈત્સિક પદાર્થોની હું ઝાંખી કરી રહું છું, અને તે હજીય વસ્તુલક્ષિતાને આભાસ રમે છે. પણ મારું ને ચિત્ત એ પદાર્થોને વિચાર કરે છે, તેનાથી એ પદાર્થોનું સ્વરૂપ જુદું હોય એમ લાગતું નથી. એ 'પદાર્થો' ખરા. પણ હવે એ કેવળ 'આત્મગત પદાર્થો' બની રહે છે. તાત્પર્ય કે, એકે એક પદાર્થ મારી ચેતનાને અંતર્ગત ભાગ બની ચૂક્યો છે. ભાષાના અંતર્લેપને કારણે એમ બની શક્યું છે. એ રીતે આત્મતત્ત્વ અને તેના વિષયભૂત પદાર્થો વચ્ચેના વિરોધ ઠીક ઠીક ઓગળી જવા આવ્યો છે. સાહિત્યને સૌથી મોટો લાભ એ વાતને છે કે, એના દ્વારા મારામાં એવી પ્રતીતિ જન્મે છે, કે મારી આત્મગત સત્તા અને એના વિષયભૂત પદાર્થો વચ્ચે ને કંઈ અસામંજસ્ય રહ્યું છે એ વિશેના મારા હંમેશના ખ્યાલોથી હું તત્કાળ પૂરતો અગત્ય થઈ શકું છું.

વાંચનની ક્રિયા દ્વારા મારામાં આ રીતે એક અસામાન્ય રૂપાંતર સિદ્ધ થાય છે. રૂપાંતરની આ પ્રક્રિયાને પરિણામે મારી આસપાસના ભૌતિક પદાર્થો જ નહિ, ને પુસ્તક હું વાંચી રહ્યો હોજી છું તે પણ, હ્રાપ્ત થઈ જાય છે; એટલું જ નહિ, એને સ્થાને મારા પોતાના સવિદ્ જોડે તાદાત્મ્ય સાધતા માનસિક પદાર્થોને સમુદાય ખડો થઈ જાય છે, છતાં, હું હવે મારા પદાર્થોની સાથે તાદાત્મ્ય કેળવી રહું છું, એ હકીકત જ મારે માટે અવનવા પ્રશ્નો જન્મા કરી દે છે. એમાં સૌથી વિલક્ષણ પ્રશ્ન તો આ છે : આમ જુઓ તો, એક વ્યક્તિ લેખે મારા પોતાના ચિંતનના પદાર્થો તો, હું ને પુસ્તક વાંચી રહ્યો છું તેના ભાગરૂપ છે; અને, એ કારણે એ અન્ય વ્યક્તિના મનનની નીપજ છે. બીજી વ્યક્તિના એ વિચારો છે, અને છતાં હું એને કતાં હોઉં, એમ લાગે. આ પરિસ્થિતિ ઉપર વર્ણવી છે તેથી ય વધુ અચરજભરી લાગરી. અન્યના, વિચારોને હું હવે વિચારી રહ્યો હોઉં છું. અલબત્ત, એ વિચારો અન્યના છે, એટલું જ હું વિચારતો હોઉં તો એમાં ઝાઝું આશ્ચર્ય પામવા નેવું નથી. પણ, એ વિચારો મારા પોતાના છે એવી લાગણી મને થાય છે. સામાન્ય રીતે આ ને 'હું' વિચાર કરે છે, તે અન્ય પાસેથી આવેલા વિચારોમાં (જ્યારે એ વિચારોને 'હું' અંગીકાર કરે છે) પોતાને ઓળખી લે છે, પણ

એ જ 'હું' જ્યારે પોને વિચાર કરવા માટે છે ત્યારે, એ વિચારો પોતાના જ છે એમ ધારવા લાગે છે. ડિડેરોટનું વચન છે : 'મારા વિચારો તો છે મારી પશ્ચાંગનાઓ'. તાત્પર્ય કે, વિચારો એના મૂળ ચિંતક બોડેનો સંબંધ તોડ્યા વિનાયે સૌની બોડે રતીકીડા કરે છે. પણ, પ્રસ્તુત દૃષ્ટાંતમાં વસ્તુ સાવ બુદ્ધી છે. ખીબ માણસના વિચારોએ મારા વ્યક્તિત્વ પર જે નિલક્ષણ રીતે આક્રમણ કર્યું છે, તેથી મારા 'આત્મ'ને પરાયા એવા વિચારોનું ચિંતન કરવાનો અનુભવ મળે છે. મારા પોતાનાથી લિન્ન એવા વિચારોનો હું કર્તા બની રહું છું. મારું સંવિદ્ બાણે કે અન્ય વ્યક્તિનું હોય એ રીતે પ્રવૃત્ત થાય છે.

આ પ્રશ્ન ખરેખર વિચારણીય છે. કોઈ પણ વિચાર, અમુક અર્થમાં, મારો પોતાનો હોતો જ નથી, એટલું મારે સ્પષ્ટ સમજ લેવું જોઈએ. ખરેખર વિચારો કોઈની માલિકાના હોતા નથી. ચલણી સિક્કા જે રીતે એક હાથમાંથી ખીબ હાથમાં સરે છે તે જ રીતે, આ વિચારો પણ એક ચિત્તમાંથી ખીબ ચિત્તમાં સંક્રમણ કરે છે. એટલે, કોઈ વ્યક્તિના સંવિદ્માં કયા વિચારો ઉચ્ચારાય છે, કે, કયા વિચારોનું મનન ચાલે છે, તેને અનુલક્ષીને તેની આગળ કરવાનો પ્રયત્ન બોટા નીવડશે. પણ, આ વિચારો ગમે તે પ્રકારના હોય, એના મૂળ ચિંતક (કે સર્જક) બોડેનો એનો સંબંધ ગમે તેટલો ગાઢ હો, અને મારા પોતાના ચિત્તમાં એનું સંચલન ગમે તેટલું ક્ષણભ્રમી હો, એટલું ખરું જ કે જ્યાં સુધી હું એ વિચારોને આવકારતો રહું છું ત્યાં સુધી એ વિચારોના કર્તા તરીકે હું મને પોતાને સ્થપવા પ્રેરાઈ છું. આ વિચારો, જેને માટે તત્કાલ પૂરતા વિધેય બની રહેતા હોય, તે 'હું' આત્મનિષ્ઠ કૃતૃત્વ પ્રાપ્ત કરે છે. વળી આ આત્મનિષ્ઠ કર્તા પોતે અન્ય કર્તાના વિધેય તરીકે આવી શકે નહિ, તેમ એ કોઈ ચર્ચા શકાય કે નિર્દેશ કરી બતાવી શકાય તેવી વસ્તુ નથી. આ જે 'હું' છે, તે વિચાર કરે છે, મનન કરે છે, વાણીનું ઉચ્ચારણ કરે છે, દૂકમાં એ ક્યારેય 'તત્' તરીકે આવી શકે નહિ, માત્ર 'હું' રૂપે જ આવી શકે.

તો, હું પુસ્તક વાંચતો હોઉં, એ ક્ષણોમાં ખરેખર શી વસ્તુ બને છે? ખરેખર, જે મારાં 'વિધેયો' નથી હોતાં, તેનો આત્મનિષ્ઠ 'કર્તા' હું હોઉં ખરો? એમ બની શકે. એ રીતે કદાર્ય આંતરવિરોધનો દોષ જન્મે, પણ મારી એક દૃઢ પ્રતીતિ છે કે જેવો હું અન્ય કશાકનો વિચાર

કરવા માંડું છું, ત્યાં એ અન્ય કશુંક અકળ રીતે મારી ચેતનાનું અંતર્ગત તત્ત્વ બની રહે છે. હું જે કંઈને વિચાર કરું છું તે મારા મનોજગતનો જ એક ભાગ બની રહે છે. દેખીતી રીતે તો, જે વિચાર બીજાના મનોજગતનો છે તેનો હું વિચાર કરતો હોઉં છું. અને મારા ચિત્તમાં વિચારની એ ક્રિયા એ રીતે ચાલે છે કે, જાણે મારા ‘હું’નું અસ્તિત્વ જ ન હોય. પણ ના, આ જાનનો ખ્યાલ કોઈ રીતે કેળવી શકાય તેમ નથી. અને, કોઈ પણ વિચાર અંગે ચિંતન કરનાર કર્તા તો હોવો જોઈએ; એટલે, આ જે વિચાર પરાઈ વ્યક્તિનો ■ છતાં મારી અંતર્ગત સ્થાન લે છે, તેનો મારા પોતાનાથી બિન્ન પણ મારી અંદર જ કર્તા હોવો જોઈએ, એમ વિચાર કરતા મને એ ખ્યાલ વધુ ને વધુ અસ્વીકાર્ય લાગે છે. તો તો એમ જ બને કે, ‘વાંચનની ક્રિયા દ્વારા કૃતિનો વિચાર જાણે કે મારી અંદર જ પણ મારાથી બિન્ન એવા કોઈ એક કર્તાની સ્થાપના કરે છે. જ્યારે જ્યારે હું વાંચન કરું છું ત્યારે ત્યારે મનોમન હું કોઈક ‘હું’નો ઉચ્ચાર કરું છું, અને છતાં આ જે ‘હું’નું ઉચ્ચારણ કરું છું તે મારો ‘હું’ હોતો નથી. નવલકથાના નાયકને ત્રીજા પુરુષના રૂપમાં રજૂ કરવામાં આવે છે તે પ્રસંગમાં પણ આ સાચું હોય છે. અને બધા એવું કોઈ પાત્ર ન હોય, માત્ર ચિંતનમનન કે એવું બીજું કશુંક વિધાન હોય, તે સંદર્ભે ય આ આટલું જ સાચું છે. કેમ કે, ‘કશુંક પણ વિચારના રૂપમાં રજૂ કરવામાં આવે, ત્યાં એ વિચારનો કોઈક કર્તા હોવો જ જોઈએ, જેની સાથે તત્ક્ષણ પૂરતો ય મારી પોતાની જાતને જુલોને અને એનાથી અળગો થઈને હું તાદાત્મ્ય સાધી શકું. રમ્બોએ કહેલું : Je est un autre. આ એક એવો બીજો ‘હું’ છે, જે મારા પુસ્તકના વાચન દરમ્યાન મારા પોતાના હું’નું સ્થાન લે છે, અને જ્યાં સુધી હું વાંચનમાં રાકાયેલો રહું છું ત્યાં સુધી એ ‘હું’ મારી અંતર્ગત પોતાનું સ્થાન જાળવી રાખશે. વાંચનની ક્રિયાનું રહસ્ય જ આ છે : બહિર્ગત એવા શબ્દો કહ્યોને અને વિચારોના સમુદાયને માટે ચિત્તમાં અવકાશ રચી આપવો, એટલું જ નહિ, બહારનો જે કોઈ કર્તા એ સમુદાયનું ઉચ્ચારણ કરે છે અને જે એ સર્વનો આશ્રય બની રહે છે, તેને પણ અંતરમાં સ્થાન આપવું.

આ ઘટનાનો ખુલાસો આપવાનું ખરેખર મુશ્કેલ છે; જાણકે એનો ખ્યાલ બાધવાનું પણ મુશ્કેલ છે. છતાં, એક વાર આ ઘટનાને તમે સ્વીકારી લો તો, બીજી રીતે જે બધું અકળ લાગતું હતું તેનું નિરાકરણ મળી જાય છે. કેમ

કે, મારા અંતરના ગહનતમ સ્તરે જે કર્તાશિપ સત્તા સંભાવે છે, તેને સ્થાને ખીજ એવી કર્તાશિપ સત્તાની સ્થાપના ન કરીએ ત્યાં સુધી, હું જે કંઈ વાંચું છું તેને આશ્ચર્ય થાય એટલી સાહજિકતાથી હું સમજી શકું છું, બલકે, તેની તીવ્રતમ અનુભૂતિ કરી શકું છું—એ ઘટનાનો ખુલાસો કઈ રીતે આપી શકું ? મારે જે રીતે વાંચન કરવું જોઈએ તે રીતે હું વાંચન કરતો હોઉં, એટલે કે, કશીય કોઈ અધિઓ વિના, મારી વિવેકશક્તિનું સ્વાતંત્ર્ય જાળવવાની જરૂરિયાત ધ્યાનમાં લેવા વિના, અને કોઈ પંજુ વાચકને માટે આવશ્યક એવી પૂર્ણ પ્રતિબદ્ધતા કેળવીને વાંચતો હોઉં, ત્યારે મારું અર્થગ્રહણ એક અંતઃપ્રેરિત વ્યાપાર માત્ર હોય છે, અને જે કંઈ ભાવસંવેદન મારી સમક્ષ વ્યક્ત થતું આવે છે તેને ય હું સદા અનુભવી રહું છું. ખીજી રીતે કહીએ તો, જે પ્રકારના વસ્તુગ્રહણની અહીં વાત છે તે, કંઈ અજ્ઞાતમાંથી જ્ઞાત તરફ, અપરિચિતમાંથી પરિચિત તરફ, કે બહિર્ગતમાંથી અંતર્ગત તરફ ગતિ કરવાનો આ ક્રમ નથી. અહીં જે ઘટના બને છે તેમાં એતનાની ગહરાઈઓમાંથી માનસિક પદાર્થો સંપ્રસૂતાના પ્રકાશમય ખંડમાં બહાર આવે છે. ખીજી રીતે, આંતરવિરોધનો દોષ બહોળા વિના એમ કહી શકીએ કે, વાંચનની ક્રિયામાં કર્તા (આ સંદર્ભમાં કર્તા તે હું પોતે નહિ) દ્વારા જે વિચાર ચાલી રહ્યો હોવાનું હું માનું છું, તેને જે ક્રિયા દ્વારા હું સીધેસીધી ગ્રહણ કરી લેતો હોઉં છું તે, એમાં હું મારી પોતાની જાતનું પ્રત્યક્ષીકરણ કરી રહ્યો હોઉં, તેના જેવી વસ્તુતા છે. વાંચનની ક્રિયામાં અમે તે પ્રકારના પરાયાપણાનો ભાવ મને અનુભવવાનો આવે, કર્તા તરીકેની મારી પ્રવૃત્તિ એમાં થંબી જતી નથી.

એટલે, વાંચન એક એવી ક્રિયા છે જેમાં કર્તાશિપ સત્તા—જેને હું અહીં ‘હું’ તરીકે ઓળખાવું છું—તે-એવી રીતે રૂપાંતર પામે છે કે, ખરેખર મારા પોતાના ‘હું’ તરીકે એને ઓળખાવી શકું એવો એ રહ્યો હોતો નથી. મારો ‘હું’ અન્યને સમર્પિત થયો હોય છે. અને એ ‘અન્ય કોઈક’ મારી અંદર મારા સ્થાને રહીને વિચારે છે, સંવેદન અનુભવે છે, વેદના સહે છે અને ક્રિયા કરે છે. આ ઘટના અમુક હજીવી શૈલીના સાહિત્યમાંથી જે એક ફેરી અસર વસ્તુતા છે, અને ગ્રિલ્સ પ્રકારનાં પુસ્તકો વાંચતા ‘આ પુસ્તકે મને ખરેખર જકડી રાખ્યો હોતો’ એવો જે પ્રતિભાવ જન્મે છે—તેમાં સીધો વધુ સંરળ અને સ્પષ્ટ રૂપમાં પ્રત્યક્ષ થશે. એટલે, આપણે માટે એ વાત અત્યંતની બની રહે છે કે વાંચનની ક્રિયા દરમિયાન ખીજું જે કોઈ મારી જાતનો કબજો લે છે તે કંઈ વિચારસ્તત્ત્વની વસ્તુપરકે ભૂમિકાઓથી જ નહિ—વાંચનની

ક્રિયામાં જન્મતા કથનો સ વેદનો અને વિચારોનો કોટિએ જ નહિ-પણ  
 એક કર્તા તરીકેની મારી આત્મનિષ્ઠ ભુમિકાએથી એ કળને લે છે.

વાંચનની ક્રિયામાં હું તલ્લીન જન્મે હોઉં છું ત્યારે, મારી કર્તા  
 તરીકેની આત્મનિષ્ઠ ભુમિકાએ ખીજે કર્તા સ્થાન લે છે; અને એ ખીજે  
 કર્તા મારા પોતાના કર્તાને સ્થાને વિચાર કરવાની તેમ લાગણી અનુભવવાની  
 ક્રિયા કરે છે. પણ, તો પછી શું હું મારી પોતાની જાતને અંતરના કોઈ  
 ખૂણામાં સંક્રામી લઈને અન્ય કર્તાને તાજે યઈ રહેવાની ઘટનાને મૂકી  
 મૂકી નિહાળી રહ્યો હોઉં છું ? એ ક્રિયામાં હું કોઈક રીતે રાહતની  
 લાગણી અનુભવી રહ્યો હોઉં છું, કે પછી કશીક બોજિલ વેદના વેદી  
 રહ્યો હોઉં છું ? એ કોઈ પણ રીતનો લાભ હો, એ  
 રમભૂમિના કેન્દ્રમાં અન્ય કોઈકે કળને લીધો હોય જ છે. હવે મારી સામે  
 જે પ્રશ્ન ઊભો થાય છે, જે મારી જાતને પૂછ્યા વિના રહી શકતો નથી,  
 તે આ છે; મારી અંદર કેન્દ્રમાં સ્થાન લેનાર આ ખીજે 'કર્તા' ખરેખર  
 કોણ છે ? મારા પોતાના સંવિતને પૂરેપૂરી વ્યાપી લેનાર આ ચૈતસિક  
 સત્તા કોણ છે ? જ્યારે વાંચનની ક્રિયામાં એને હું - 'હું' તરીકે-ઓળખાવું  
 છું, ત્યારે એ અન્ય 'હું' ખરેખર છે કોણ ?

આ પ્રશ્નનો એક તત્કાલ ઉત્તર મળી જાય છે; કદાચ, વધુ પડતો  
 સરળ લાગે એવો એ ઉત્તર છે-હું જ્યારે કોઈ પુસ્તક વાંચતો હોઉં છું  
 ત્યારે, મારી અંતર્ગત રહીને આ જે 'હું' વિચારની પ્રવૃત્તિ ચલાવે છે, તે  
 એ પુસ્તકના લેખકનો 'હું' છે. જ્યારે હું બોદલેર કે રૅસિન વાંચું છું  
 ત્યારે મારી અંતર્ગત રહીને બોદલેર કે રૅસિન વિચાર ચલાવે છે, લાગણી  
 અનુભવે છે, અને એ રીતે પોતાની જાતને તે ખુલ્લી મૂકે છે. એ રીતે  
 પુસ્તક એ પુસ્તક માત્ર નથી; એ એક વિશ્વ સાધન છે, જે દ્વારા એનો  
 કર્તા પોતાના વિચારો લાગણીઓ સ્વાદો અને જીવનપદ્ધતિ વિશેના  
 ખ્યાલો જાળવી રાખી શકે છે. પોતાની અલગ વ્યક્તિતાને જુલુથી બચાવી  
 લેવાનું એ સાધન છે. વાંચન વિશેનું આ અર્થઘટન કંઈ ખોટું નથી.  
 સામાન્ય રીતે સાહિત્યકૃતિનું ચરિત્રલક્ષી વિવરણ જેને કહીએ છીએ, તેને  
 અહીં સમર્થન મળી જાય છે. હકીકતમાં, સાહિત્યકૃતિનો એક એક શબ્દ  
 એને નિર્માણ કરનાર સર્જકચેતનાથી અનુપ્રાણિત થઈ ચૂક્યો હોય છે.  
 સર્જક જ્યારે આપણને એની કૃતિ વાંચવા પ્રેરી રહ્યો હોય છે ત્યારે, એવે



પોતે જે વિચાર કર્યો હોય કે જે લાગણીઓ અનુભવી હોય, તેનું સાદર્ય આપણા ચિત્તમાં તે જગાડી આપે છે. એ રીતે સાહિત્યકૃતિનો મર્મ પામવો એટલે જ, જે કર્તાએ એ કૃતિ નિર્માણ કરી તેને આપણી આંતરચેતનામાં પોતાની રીતે વ્યક્ત થવાને અવકાશ આપવો. એમાંથી એમ પણ સૂચવાય કે કર્તાની ચરિત્રકથા કૃતિનો ખુલાસો આપી શકે નહિ, પણ કૃતિ કેટલીક વાર કર્તાની ચરિત્રકથા સમજવાની ક્ષમતા આપે.

પણ, ચરિત્રલક્ષી અર્થઘટન અનુક્રમ અંગે જોડું હોય છે, અને તથા જરૂરસે દોરનારું પણ નીવડી શકે છે. અલગત, સાહિત્યકારે રચેલા પ્રથો અને તેના અંગત જીવનના અનુભવો વચ્ચે ક્યાંક કશુંક સામ્ય રહ્યું હોય છે. તેના પ્રથોને એ રીતે તેના જીવનના અધૂરા અનુવાદો રૂપે લેખવી શકાય. અને, એથી ય વિશેષ તો, એક જ કર્તાનાં બધાં પુસ્તકો વચ્ચે વધારે સામ્ય સામ્ય જોવા મળતું હોય છે. છતાં, એ પૈકીની કોઈ પણ એક કૃતિને અલગ કરીને હું વાંચતો હોઉં ત્યારે, એ કૃતિ મારી આંતરચેતનામાં એવું આગવું જીવન જીવી રહી હોય છે. એવી કૃતિના વાંચનમાં જે કર્તા મારી સમક્ષ પ્રગટ થાય છે તે, વ્યવહારજગતમાં છિન્નવિચ્છિન્ન અનુભવો કરનાર લેખક નહિ, કે એનાં સર્વ લખાણોમાંથી સઘન અને સુચયિત રૂપમાં સમગ્ર અનુભવ પ્રગટ કરતો લેખક પણ નહિ; અને છતાં, કૃતિમાં જે વર્ચસુ સ્થાપી રહે છે તે 'કર્તા' માત્ર કૃતિમાં જ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. એટલું ચોક્કસ કે, કૃતિના અર્થ-બોધ માટે કોઈ વિગત અનુપયોગી નહિ હોય. લેખકનું ચરિત્ર, પ્રથસૂચિ, વાચના, અને એ સિવાય વિવેચનલક્ષી એવી સામાન્ય રૂપની ખીજ વિશાળ માહિતીની મને જરૂરિયાત વરતાય છે. છતાં, એ બધું ય જ્ઞાન કૃતિમાં વ્યક્ત થતી ચેતના જોડે તંત્રોત્તંત્ર મળતું આવે એમ ખનવું નથી. હકીકતમાં બોદલેર કે રેસિન વિશે મેં ગમે તેટલી બાજુકારી મેળવી લીધી હોય, પ્રતિભાસપન્ન એવા એ સર્જકોનું સાન્નિધ્ય કેળવી હું ગમે તેટલો એમની નિકટ પહોંચ્યો હોઉં, મને એ વાતનું સ્મરણ રહે જ કે બોદલેર કે રેસિનની જે કોઈ વિશિષ્ટ કૃતિનું વાંચન મને તન્મય કરી શકે છે, તેના ગહન મર્મને પ્રકાશિત કરી આપવામાં, એની પૂર્ણ રૂપસિદ્ધિના બોધમાં, અને એ કૃતિને અનુપ્રાણિત કરનાર લેખકની સંવિદ્યને-કર્તાના 'હું'ને-પ્રકાશિત કરવામાં, એ જ્ઞાનની બધી ય બાજુકારી અપૂરતી જ નીવડવાની. એ ક્ષણે તો કૃતિ જોડે-માત્ર કૃતિ જોડે-તાદાત્મ્ય સાધીને મારે જીવવાનું છે, અને એ જ મારે માટે અગત્યનું છે. મારે માટે આ સિવાય લાગ્યે જ ખીજું કશું સંભવી શકે. કૃતિના વાંચનથી

મારા ચિત્તમાં વિશિષ્ટ રૂપને અર્થ સંભવે છે, તેને સંભવતઃ કૃતિની બહાર રહેલા કોઈ પણ સંયોગો સાથે પૂરું સાદર્ય હોઈ શકે નહિ. આ 'વસ્તુ' ખરેખર મારી પોતાની અંદર જ પડી હોય છે, એ માટે મારે કૃતિની બહાર એના કર્તાના ચરિત્રમાં કે એનાં બીજાં પુસ્તકોમાં શોધવા જવાની જરૂર નથી, બલકે, મારે મારું ધ્યાન પૂરેપૂરું એ કૃતિમાં જ ઠેરવવાનું રહે છે. આ કૃતિ પોતે જ મારી અતર્ગત એવી સરહદરેખાઓ આકાશ લે છે, જેને અનુરૂપ એ આત્મસંવિદ્ પોતાનું રૂપ પ્રગટ કરે છે. ખરેખર તો આ કૃતિ સ્વયં પ્રગળપણે મારી ચેતનામાં માનસિક સરવૈની એક કતાર રચી દે છે, મારા અભ્યતરમાં શબ્દોની એક જાળી રચી દે છે, અને તત્કાલ પૂરતું તો એ જાળીની બહાર બીજા માનસિક પદાર્થો કે શબ્દો માટે એવો કોઈ અવકાશ પણ રહેવા પામતો નથી. છેવટે, એ કૃતિને મારી સંવિદ્ની સામગ્રીની વ્યાખ્યા કરવાનું અપૂરતું લાગે છે ત્યારે, મારી સંવિદ્ને એ કળજો લે છે, એને અંગીકાર કરે છે, અને એ રીતે એમાંથી એક એવા 'હૃ' (કર્તારૂપી સત્તા)નું નિર્માણ કરે છે, જે વિશિષ્ટ એવી એ કૃતિના મારા આખા ય વાચન દરમિયાન અર્થબોધમાં પરમ ચાલકતત્ત્વ તરીકે કાર્ય કરે છે.

અને આમ, તત્કાલ પૂરતી તો પ્રસ્તુત કૃતિ દ્વારા મારા આખા સંવિદ્ને વ્યાપી લેતી એક ચૈતસિક સત્તા નિર્માણ થાય છે. અને, વિશેષ તો, આ નવી નિર્માણ થયેલી ચૈતસિક સત્તા તે 'કર્તારૂપ' સત્તા છે, અને કૃતિમાં જે કંઈ અસ્તિત્વરૂપે છે તેની એ સાતત્યપૂર્ણ સંપ્રગટતા છે, અને કૃતિની અતર્ગત રહીને એ પોતાને પ્રગટ કરે છે. જે કોઈ કૃતિ સમક્ષ મારી પોતાની ચેતનાને હું ખુલ્લી મૂકું છું, અને જેને હું મારી અતર્ગત અસ્તિત્વમાં આવવા દઉં છું, એ દરેક આવી વિલક્ષણ દશાને પ્રાપ્ત કરે છે. એટલે આપણે નિઃશંક કહી શકીએ કે, વાંચનની ક્રિયામાં જ્યાં સુધી કૃતિ આ રીતે અનુપ્રાણિત થતી રહે છે ત્યાં સુધી, ભાવકની વ્યક્તિગત ચેતનાને તિરોબૂત કરીને એ કૃતિ એને સ્થાને એક વિશિષ્ટ રૂપની ચૈતસિક સત્તા નિર્માણ કરે છે. એમ કહી શકાય કે, 'એ રીતે પોતાને' વિશે આત્મ-સંજ્ઞાન બની રહેવું' એ ઘટના સ્વયં એક આત્મસંપ્રગટતા બની રહે છે અને મારી અંદર એણે પોતે સર્જેલા રહસ્યોના કર્તા તરીકે એ સ્થાન લે છે.

સાહિત્યકૃતિ મારી આંતરચેતનામાં એનું સ્વકાય જીવન પ્રાપ્ત કરે છે, એક રીતે, મારી આંતરચેતનામાં રહીને એ પોતાનું ચિંતન કરે છે, અને

પોતે પોતાને અર્થ અર્પે છે.

સાહિત્યકૃતિ આમ વિલક્ષણ રીતે મારી ચેતનાનું સ્થાન લે, એ ઘટનાને હજુ વધારે ઝીણવટથી તપાસવાની રહે છે.

હવે, સાહિત્યકૃતિ જે મારી અભ્યંતર રહીને પોતાને વિશે ચિંતન કરે છે, તો પછી એનો અર્થ શું? આપણે એમ ઘટાવીશું કે મારી સ્વકીય ચેતનાના પૂર્ણ વિકાસન હસ્થાન, મારી અસાન સ્થિતિનો લાભ લઈ, જેને વિશે વિચાર કરવાની મારી ક્ષમતા રહી નથી તે વિચાર કેળવવાને કાંઈ ખીછ ચિંતનશીલ સત્તા મારામાં વ્યાપી વળે છે? દેખીતું છે કે, આવું કંઈ બને નહિ, મારી ચેતના પર આ ખીછ ચેતના (જે સાહિત્યકૃતિમાં નિહિત છે) કળજો મેળવે છે, તેનો અર્થ એમ નહિ કે હું મારી સ્વકીય ચેતનાથી થોડોકે વંચિત થઈ ગયો હોઈ છું, બલકે, જે કણે હું કૃતિ વાંચવાનું શરૂ કરું છું તે ક્ષણથી જ હું તેને અધીન બન્યો હોઈ એ રીતે 'અધુ' ચાલે છે. કૃતિના હાર્દમાં જેની સંપ્રદાઈ કર્તા તરીકે મેં સ્થાપના કરી છે અને જેની વ્યાખ્યા કરવાના મેં પ્રયત્નો કર્યા છે એ સંપ્રદાઈ સત્તા જોડે મારી સંવિદ્ધનો યોગ કરી હું એમાં સહભાગી બનું છું. 'તે' (કૃતિમાં નિહિત રહેલી સંવિદ્ધ) અને હું-અમે બંને-સાધારણ રૂપની સંવિદ્ધ પ્રાપ્ત કરવા પ્રયત્નો કરીએ છીએ. એ અંગે એટલું તો ચોક્કસ કે સાધારણ સંવિ ની દિશામાં અમે બે જ ભાગ લઈએ રહ્યા હોઈએ છીએ તે એક-સરખો મહત્વનો હોતો નથી, કૃતિની સંવિદ્ધ વધુ સક્રિય અને ક્ષમતાયુક્ત હોય છે. એટલે એ અમરસ્થાને રહે છે. સ્પષ્ટપણે એને પોતાના આગેવા વિશ્વ જોડે એના પોતીકા કહી શકાય તેવા પદાર્થો જોડે સંબંધ રહ્યો હોય છે. આથી જલદું, (કૃતિમાં નિહિત રહેલી) સંવિદ્ધ જે કંઈ વિશે સંપ્રદાઈ દાખવે છે તે વિશે મારી સંવિદ્ધ તેટલી જ માત્રામાં સંપ્રદાઈ બનતી હતાં, મારી અંતર્ગત જે કંઈ બની રહ્યું હોય છે તેની કેવળ નિશ્ચિયભાવે નોંધ લેવા જેવી ઝીણુ પ્રવૃત્તિ જ કરે છે. કૃતિની સંવિદ્ધ જે લાગણી વ્યક્ત કરે છે અને મારી અંદર હું એ લાગણી અનુભવી રહે, એ બે વચ્ચે કંઈક વિલંબન રહી જ નય છે. કંઈક વિલક્ષણ રૂપની અલગતા રહી જ નય છે. અર્થાત્ વિલંબની એક ધૂંધળી સમાનતા રહી જ નય છે. કૃતિએ પહેલાં પોતાને વિશે વિચાર્યું હોય અને પછી એનો બોધ કરાવ્યો હોય એવો ભાવ મનમાં રહી નય. એ રીતે વાચનની દિશામાં, વારંવાર. પ્રસ્તુત

દિયા એકી સાથે મારા નિરુણતની છે અને નથી એવી રીતે પ્રત્યક્ષ કર્યાનું લાગ્યા કરે છે. મારા અંતરમાં આ વસ્તુ અમુક આશ્ચર્યની લાગણી જગાડે છે. મારી અંતર્ગત એક એવી ચૈતસિક સત્તા ઉદ્ભવે છે જે મારી નથી પણ એ જાણે કે મારી જ હોય એવી હું એની અનુભૂતિ કરું છું અને મારી ચેતના એથી વિસ્મિત થઈ જાય છે.

હકીકતમાં આ વિસ્મિત ચેતના તે જ વિવેચકની ચેતના છે. ખીજી વ્યક્તિની ચેતનામાં જે કંઈ ઘટના બને છે તેને પોતાની અંતર્ગત બનતી ઘટના લેખે પ્રત્યક્ષ કરવાને જે મુકત છે એવી સત્તા વિશેની એ સંપ્રગતા છે. વિવેચકની આ ચેતના કૃતિસ વિદ્વાન બોધમાં સંભવતા અમુક વિલંબન વિશે સમાન પણ હોય છે. (કૃતિના) એ સંવિદ્ જોડે અને અમુક અંશે તાદાત્મ્યનો ભાવ જન્મે પણ, અલગતાની સમાનતાયે ટકી રહે જ છે. અને કૃતિમાં વ્યક્ત થતા જે ચિત્તની સમીક્ષા કરવા માગે છે તેમાં વિવેચકની ચેતના પૂર્ણાંગે હુત થઈ જતી નથી. જેક રિવિયરના અંશરૂપ અને સંશયગ્રસ્ત વિવેચનથી સર્થ ચાલ્સ' દ બોસના ઉદ્દેશ્યમાં જિહ્વા ચર્ચે ગતિ કરનારું વિજયી અંદાજ-વાળું વિવેચન-એમ વિવેચનની પ્રવૃત્તિ, સૂક્ષ્મ સ્તર ભેદ દાખવતા એક વિશાળ ક્ષેત્રને વ્યાપી લે છે, અને તે અભ્યવન કરવા જેવી વસ્તુ છે. હવે હું એ જ દિશામાં વિચાર કરવા પ્રવૃત્ત થાઉં છું. ફ્રેન્ચ સાહિત્યમાં કૃતિ જોડે વિવેચકના પૂર્ણ તાદાત્મ્યથી આરંભી સાવ તાદાત્મ્યની ભૂમિકા સુધીના વિવેચનોના બિન્ન બિન્ન રૂપો શોધીને, વિવેચન કરનાર 'કર્તા' અને તેનો વિવેચ્ય 'પદાર્થ'-એ એ વચ્ચેના સંબંધોમાં કેટકેટલી કોટિઓ રહી છે તે વિશે, મને આશા છે કે, હું સારી રીતે ખ્યાલ આપી શકીશ.

હવે હું પ્રથમ દષ્ટાંત લઉં. આ જે વિવેચકની હું પ્રથમ વાત કરવા માશું છું તે દષ્ટાંતમાં એવું જોવા મળે છે કે, બે સંવિદોનું સંયોજન એમાં ભાગ્યે જ અભિપ્રેત હોય છે. જે પદાર્થ શુદ્ધ રહ્યો છે તે તરફ (વિવેચકના) સંશયગ્રસ્ત ચિત્તની હિલચાલ માત્ર એમાં વરતાય છે. એ સંવિદોનું જ્યારે પૂર્ણ તાદાત્મ્ય સંધાયું હોય, ત્યારે બંને પરસ્પરને પોતામાં પ્રતિબિંબિત થતાં નિહાળી રહે છે. પણ આ દષ્ટાંતમાં વિવેચકની સંપ્રગતા ચરમ કોટિએ પહોંચી હોય ત્યારે પણ, જે વાસ્તવિકતા હમેશ માટે પ્રગ્ન રહી છે તેની બહુ બહુ તો નિકટ એ આવી શકે, એથી વિશેષ એની ત્રિતિ નથી. આ જાતની બોજમાં, જે કંઈ ઉપકરણો તેને સહજ રીતે

ઉપલબ્ધ બન્યાં હોય, તેટલાંને જ તે ઉપયોગ કરે છે; અને, હકીકતમાં, તેનાં એ ઉપકરણો તે તેની ઇન્દ્રિયબોધક્ષમતા જ છે. પાંચ ઇન્દ્રિયોમાં ચક્ષુ સૌથી વધુ સચેત એવી ઇન્દ્રિય છે. અનન્ય એવી આ પરિસ્થિતિમાં, મૂળભૂત રીતે અપારદર્શી એવી સત્તાની સામે, તે ઉપર જાડે છે. એટલે, વિવેચકની ચેતનાઓ, કૃતિની સપાટીઓને સ્પર્શબોધ કરીને, એને એના પદાર્થથી વિચિત્ર કરનાર ભૌતિક વિશ્વમાં ફેફસીને ચલાવેલી બોજ દ્વારા, સાવ સંશયગ્રસ્ત દશામાં પોતાના લક્ષ્યસ્થાને પહોંચવાનું રહે. વિવેચકનું સંવિદ્ આ રીતે સમભાવ કેળવવા સમર્થ પ્રયત્ન આરંભે છે, અને શક્ય તેટલું નીચલા સ્તરે જીતે છે. અહીં બધાં વિજ્ઞતાની સંભાવના વરતાય છે ત્યાં પણ અન્યના સંવિદ્ની બોજમાં થોડીક પ્રગતિ સાધી હોવાનું સમજાય અને છતાં, આ આખો ઉપક્રમ નિષ્ફળ રહેવા જ સર્જાયેલો છે. કોઈ પણ સમજી શકે કે, આ કમલાગી વિવેચક એવી દશામાં મુકાયો છે બધાંથી એક વાચક તરીકેની પોતાની ભૂમિકા તે કદીય સારી રીતે લાજવી ન શકે. કૃતિના સંવિદ્ સામે તે અથડાય છે, ગૂંચવાય છે; ભાષાના જે મર્મે સરળ રીતે તે કદી ઉઠેલી શકવાનો નથી, તેને લગતા બેહુદા પ્રશ્નો તે જીલા કરે છે; અથવા, ભાષાનું કોઈ પામવાના પ્રયત્નમાં તે જે યુક્તિ અજમાવી રહ્યો છે, તે તેને કૃતિના માત્ર આંશિક બોધની ક્ષમતા અર્પે છે.

જેદ્ રિવિયર આ કાઠિનો વિવેચક છે.

પણ આ જાતની નિષ્ફળતા જ અનુગામી વિવેચકને સાહિત્યકૃતિનું વાંચન વધુ ફળપ્રદ નીવડે તેવી કોઈક પદ્ધતિ તરફ દોરી જશે. રિવિયર માટે તેમ તેના આ અનુગામી વિવેચક માટે, આખો ય ઉપક્રમ, કૃતિને એના સૌથી પ્રાથમિક સ્તરેથી તાદાત્મ્ય કેળવીને પામવાના પ્રયત્ન સાથે, આરંભાય છે. પણ, સૌથી પ્રાથમિક કાઠિના એવા આ સ્તરેથી જ એક ચિત્તનો ખીબ ચિત્ત સુધી પ્રવાહ વહે છે; અને, વિવેચકે એને જ અનુસરવાનું રહે છે. એટલે આ દૃષ્ટાંતમાં વિવેચક માટે, કૃતિ જોડે તાદાત્મ્ય અનુભવનું એટલે જ કૃતિના એકના એક અનુભવમાંથી ફરીથી પસાર થવું, અને એનો આરંભ જ કૃતિના સૌથી પ્રાથમિક સ્તરેથી થયો હોય. (સાહિત્યની) કૃતિની ચેતનાનો જે પ્રથમ અવબોધ થાય છે અને એમાં જે સમૃદ્ધ વ્યંજનાઓ અને રહસ્યોનો ભાવ પકડાય છે, તેને વિવેચક, ધૂંધળા સ્વરૂપના વિચારો, સંવેદનો, લાગણીઓ, કલ્પનો અને પૂર્વચેતસિક જીવનનાં વળગણોના પ્રાથમિક સ્તરેથી પોતાની

આંતરચેતનામાં ફરીથી અનુભવવા પામે છે. પણ, જે ચૈતસિક વિસ્તારની  
 ઝોળખ આપવાનું મુશ્કેલ છે ત્યાં સમર્થ 'સહાયકો' વિના આવું  
 અનુકરણ શક્ય બનતું નથી. આ 'સહાયક' સાધન તે ભાષા છે. ભાષા દ્વારા  
 જે નિર્માણ થયું ન હોય, ભાષાની અંતર્ગત જે ઉપલબ્ધ બન્યું ન હોય  
 અને ભાષામાં જે મૂર્ત રૂપ પામ્યું ન હોય-એવા કોઈ પણ તત્ત્વ જોડે  
 વિવેચકનું તાદાત્મ્ય સંભવી શકતું નથી. અન્યના ચિત્તમાં મહનતમ સ્તરે  
 આગ્રહાદિત રહેલા ચૈતસિક જીવનને, શબ્દોની-જે એ ચૈતસિક જીવનમાં  
 સાદૃશ્યરૂપેની એક આખી ઓણી રચે છે તેની, મધ્યસ્થી વિના ખીજમાં  
 સંક્રમિત કરવાનું શક્ય બન્યું ન હોત, અહીં, આ જે વિવેચનની હું વાત  
 કરી રહ્યો છું, તેમાં બનતી ઘટનાના વર્ણન અર્થે સામાન્ય રીતે 'સિગ્નિ-  
 ફાયર' અને 'સિગ્નિફાયર' એવી જે ભાષા પ્રયોજવામાં આવે છે તે મને  
 સમાધાનકારક લાગતી નથી. કેમકે, વિવેચકની ભાષા સાહિત્યકૃતિની ભાષાનું  
 'સૂચન કરે છે'-એમ કહેવાથી શો અર્થ સમજાઈ શકે? અહીં ભાષાપ્રયોગમાં  
 કેવળ સમીકરણ નથી, સાદૃશ્ય નથી. કૃતિમાં પ્રયોજાયેલી ભાષાએ ખરેખર તો પુનઃ-  
 સર્જનની સાચી ક્ષમતા પ્રાપ્ત કરી છે; એના શબ્દોને દાનતા અને ભૌતિકતા પ્રાપ્ત  
 થઈ છે, એને ત્રીજું આતરિક પરિભાષ્ય મળ્યું છે; એ કારણે તો એન્ડ્રિયિક  
 અનુભૂતિનું પુનર્નિર્માણ શક્ય બન્યું છે; અને, વ્યંજનાસભર શબ્દોની  
 ગૂંથણીમાં એક એવી ક્ષમતા પ્રાપ્ત થઈ છે, જેથી એનાં મૂળનાં ચૈતસિક  
 રૂપો ફરીથી આકાર પામી શકે. ખીજા શબ્દોમાં કહીએ તો, વિવેચકની ભાષા,  
 અહીં કૃતિના સર્જકે પ્રત્યક્ષ કરેલા વિશ્વને, એનાં ભૌતિક રૂપોનું અનુકરણ  
 કરીને પામવામાં પ્રવૃત્ત થઈ છે. વિચિત્ર લાગે એવી વાત તો એ છે કે, આ  
 જાતના અનુકરણવાદી વિવેચનની ભાષા કૃતિના મૂળ સર્જકની ભાષા કરતાં  
 વધુ મૂર્ત અને વધુ સ્પર્શક્ષમ બની રહે છે: કવિની પોતાની કાવ્યરચના  
 કરતાં ય વિવેચકની 'કવિતા' વડું 'કાવ્યમય' બની રહેતી હોય છે. આ  
 અનુકરણ બિલકુલ વફાદારીથી કરવામાં આવ્યું હોય, અને સંજ્ઞાનપણે એમાં  
 કોઈ રીતે અત્યુક્તિ પણ થવા પામી હોય, છતાં વિવેચનનું એ લખાણ  
 એવું નિસ્તેજ અને નિઃસત્ત્વ ન હોય, સર્જનાત્મક કૃતિના રંગરંગ ધરાવ-  
 વાનું વલણ એમાં નહિ હોય, અને છતાં તે જે પદાર્થને પામવા આદે છે  
 તે જટિલ અંશે ભૌતિક દ્રવ્યમાં પુરાયેલો હોય, પ્રગટપણે ગૂંચાયેલો હોય,  
 તેટલો અંશે જ તે તેનું અકલ્પ કરી શકે છે. એટલે, આ જાનનું વિવેચન  
 સર્વ વિચારોના મહત્ત્વપૂર્ણ એવા નિમ્નસ્તરનું પ્રશસ્ત્ય એવું સાદૃશ્ય રચી  
 આપે છે, પણ વિચારતત્ત્વને પોતાને ઉપલબ્ધ કરવામાં અને તેને અભિ-

વ્યક્ત કરવામાં અસમર્થ નીવડે છે. આ વિવેચન, ખરેખર, તો પોતે જે ભાષા પ્રયોગે છે તે દ્વારા સહાય મેળવે છે, તો અવરોધ પણ પામે છે: સહાય એ રીતે મેળવે છે કે કૃતિના ઐત્રિયિક કોટિના જીવનને-એના સાવ આદિમ રૂપમાં, આત્મતત્ત્વ અને વસ્તુગત સત્તા જેવા મેદ કરીને જેવાનું ન્યાં લગલગ અશ્વકય છે ત્યાં-એના આદિમ રૂપમાં વ્યક્ત કરવાનો ભાષા અવકાશ અર્પે છે; અને અવરોધ એ રીતે જિભો યાય છે કે, ધનીભૂત અને અપારદર્શી બની ગયેલી ભાષા પોતે પોતાના વિશ્લેષણને અધીન બનતી નથી; અને, એ જે આત્મલક્ષિતા (કર્તારૂપ સત્તા)ને જમાડે છે અને ચર્ચવવા ચાહે છે, તે બધું કે એના પદાર્થોની વસ્તુપરક સત્તામાં હંમેશ માટે ખૂંપી ગઈ છે. એટલે, વિવેચનની પ્રવૃત્તિ, આ દષ્ટાંતમાં પણ, એની ટેલકી નોંધપાત્ર સિદ્ધિઓ છતાં કોઈક રીતે જીણી રહી જાય છે. પદાર્થોની સત્તા જોડેનું તાદાત્મ્ય એમાં ઘણી સારી રીતે સધાયું હોય છે; એથી જીલટું, આત્મલક્ષિતા (કર્તા રૂપ સત્તા)ની જોડેનું તાદાત્મ્ય એમાં ભાગ્યે જ નિર્દેશાયું હોય છે. -

તો, આ છે જર્વાં પિથર રિચાર્ડની વિવેચનરીતિ.

આત્મ્યંતિક દષ્ટિમાં કૃતિના 'કર્તૃત્વ'નો લોપ કરવા ચાહતું આ વિવેચન કૃતિમાંથી અશુક ધનીભૂત સત્તા એટલે કે વસ્તુની ભૌતિકતાને જ બળે કે ગાળી કાઢવા ચાહે છે.

પણ આથી સાવ જીલટી ભૂમિકાએ જે વિવેચન કૃતિમાંના પદાર્થોને ખાદ કરીને કેવળ આત્મલક્ષી તત્ત્વ (કર્તારૂપ સર્વિદ્)ને જ તારવી લેવા ચાહે છે - તેની વળી ઉપયોગિતા 'ક્યાં રહી ?

આવા વિવેચનનો ખ્યાલ બાંધવાને મારે સામે છેડે જઈ જીલટું જોઈએ. વિવેચનની એવી એક ભાષાની હું કલ્પના કરું છું જે સાહિત્યકૃતિની ભાષામાં રજૂ થતી મૂર્તતાને સલામપણે લોપી દેવા મથે છે. આ જાતના વિવેચનમાં એકેએક પંક્તિ, એકેએક વાક્ય, એકેએક મેટાફર, એકેએક શબ્દ-એ સર્વનો ઉદ્દેશ તો કૃતિમાં પ્રતિબિંબિત થતાં વાસ્તવિક જગતનાં મૂર્ત રૂપોને અમૂર્તતા સિદ્ધ કરી લગલગ શયતની કોટિએ પહોંચાડવાનો છે. હવે, વાણી રૂપે વિભાવિત થતું સાહિત્ય જો સ્વરૂપથી એક વાસ્તવિકતાનું કેવળ અવાસ્તવિક એવું રૂપાંતર હોય, તો તો વિવેચનની ક્રિયામાં વળી એ

અવાસ્તવિકતાથી ય દૂરની એવી અવાસ્તવિકતાનું નિર્માણ થશે, અને મૂળમૃત એવી જે સત્તા છે તેનું ભાષા દ્વારા બેવડું અવાસ્તવીકરણ જીલ્લુ થશે માનવચિત્ત, આ રીતે, જે કંઈ સત્તારૂઢ છે તે, અને એને વિશેનો વિચાર એ બે વચ્ચે સીધી મોટું અંતર જીલ્લુ કરી દે છે. આ પ્રકારની દૂરતા જન્મવાથી, અને એને પરિણામે દરેક પદાર્થનું પદાર્થપણુ લગભગ તિરોબૃત બની જતું હોવાથી, વિવેચનના આ પ્રકારના લખાણમાં જે કોટિનું વિશ્વ રજૂ થાય છે, તે ઇદ્રિયજોચર વિશ્વના જેવું મૂર્ત નહિ, કે સાહિત્યકૃતિમાં ઝીવાતી તેની યથાતથ છબી જેવું ય નહિ, પણ એક કઠોર બૌદ્ધિક ચિંતનની પ્રક્રિયામાંથી સંભવતુ એક સ્ફટિકધન આકૃતિ જેવું વિશ્વ છે, આ વિવેચન સાહિત્યકૃતિનું યથાતથ અનુકરણ કરનારું નથી, સાહિત્યના બધા જ આવિર્ભાવો આની બૌદ્ધિક પ્રક્રિયાને પરિણામે એક સરખા નમૂનમાં બની રહે છે. દૂરકમાં, પ્રશ્ન એટલો કે સાહિત્યકૃતિને આ રીતે, તિરોબૃત કરવાની વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં અતે ખરેખર કેટલું શેષ રહે છે ? ના, કશું ય નહિ, સિવાય કે, એક ‘સપ્રગટા’ માત્ર, જે કશાય અવરોધ વિના અન્યાકાર એવા ‘માનસિક પદાર્થો’ના નિરતર મુકાબલો કરી રહી હોય છે, અને, ખીજી શેષ રહે છે કેવળ પારદર્શી ભાષા, જે બધાય પદાર્થોને એક સરખી નિર્મળી ચમકથી આવરી લે છે—‘જરૂરના પારદર્શી’ ચોસલા નીચે દેખાતાં પાંદડા—જેવી એ ભાષા અનન્ય ગણી દૂરની વસ્તુાય છે. અહીં વિવેચનની ભાષા, જ્યાં ધિયર રિચાર્ડ્ઝના વિવેચનમાં ભાષાએ જે જાનનું કામ આપ્યું તેથી, સાવ જીવંતી જાતનું કામ કરે છે. સાહિત્યની કૃતિ દ્વારા જે ચૈતસિક વિશ્વ પ્રગટ થાય છે, તેની જોડે વિવેચનવિચારનું તાદાત્મ્ય એમાં સંધાય છે. પણ, એ કાર્ય તે કૃતિને ભોજે કરે છે. કોઈ પણ પદાર્થથી વિચિત્ર એવી એક ચેતના—‘અતિવિવેચનપટુ ચેતના’—જે ક્યાંક અન્યથા એકાકી બનીને કામ કરી રહી છે—તેના શાસન નીચે બધા જ પદાર્થો હેવટે સંયોજાય છે ખરા,

તો, આ પ્રકારનું આત્મવૃત્તિક—વિવેચન એ મોરિસ બ્લેન્શોના વિવેચન વિકાસને રજૂ કરે છે એમ સ્પષ્ટ કરવાની અહીં કોઈ જરૂર છે ખરી ?

રિચર્ડ અને બ્લેન્શોના વિવેચનની વૃત્તના અને અહીં ઉપયોગી જણાઈ છે. આ બે વિવેચકોને પરસ્પરની સામે મૂકીને વિચારતા અને એમ સમન્વય છે કે, વિવેચનના કાર્ય માટે વિવેચક ભાષાનું જે ઝોખર પસંદ કરે છે, તે



ક્યાં તો તેને પ્રસ્તુત કૃતિની વધુ નિકટ આવે છે, કે એનાથી અનંતગણો દૂર ધકેલી દે છે. તે જો ચાહે તો પ્રસ્તુત કૃતિને લગભગ મૂળ રૂપમાં પાતી શકે. તેણે માત્ર પોતાની ભાષા દ્વારા કૃતિનાં ઇન્દ્રિયગોચર વસ્તુરૂપોનું યથાતથ અનુકરણ કરવાનું રહે. અથવા, જેમાં 'કર્તા' અને 'પદાર્થ' વચ્ચે અપારદર્શી એવો કોઈ પરદો ન હોય તેવા, કેવળ નિર્મળી દ્યુતિ શી, સ્ફુટિકધન ભાષા યોજવાની રહે. જે 'કર્તા'ને પક્ષે જ્ઞાનના વ્યાપારનો ઉત્કર્ષ સાધી આપે છે, તે સાથે જ એ પદાર્થ કર્તાથી અનંત ગણો દૂર છે એવી સજ્ઞાનતાને સંકારી આપતાં લક્ષણોને પણ તે ભારપૂર્વક ઉપસાવી આપે. પહેલા દૃષ્ટાંતનું વિવેચન, પ્રસ્તુત કૃતિ જોડે વિશેષ રીતે સંડોવાયેલું હોય છે, પણ એમાં અત્યંતમ વિશદતાય યોવાઈ જાય એવું જોખમ રહ્યું હોય છે. ખીજા દૃષ્ટાંતનું વિવેચન પ્રસ્તુત કૃતિથી એકદમ અળંગું થઈ ચૂક્યું હોય છે: જે રીતે એમાં આત્મસંતિક વિશદતા સધાઈ હોય છે, તેમાં કૃતિ જોડેનું તાદાત્મ્ય નહિ, વિગ્રહ જ સૂચવાય છે.

આ રીતે વિવેચન બે શક્યતાઓ વચ્ચે ઝોલા ખાતું રહે છે : જ્યાં કૃતિ જોડે એકતા સધાઈ હોય, ત્યાં તેનું મહત્ત્વ અશક્ય બની જાય છે, અને જ્યાં મહત્ત્વ કરવા જઈએ છીએ ત્યાં કૃતિ જોડેની એકતા તૂટી જાય છે. જે કૃતિનું હું વાંચન કરી રહ્યો હોઉં છું તેની જોડે સંપૂર્ણ તાદાત્મ્ય સધાતાં હું માત્ર મારી પોતાની જાત વિશે જ નહિ, કૃતિમાં જે અન્ય કર્તાનું સંવિદ્ જીવી રહ્યું છે તે વિશેની સજ્ઞાનતા હું ખોઈ બેસું છું. કૃતિની અતિ નિકટ હોવાને કારણે એ મારી દૃષ્ટિને ઝુંધી રહે છે, પણ, ખીજા પ્રસંગમાં એમ બનશે કે જે કૃતિનો હું વિચાર કરી રહ્યો હોઉં તેથી એટલો અળગો બની જાઉં કે, આ દૂરતાને કારણે મારા વિચાર એક એવી કોટિની સત્તા ઠરે છે, જેની સાથે કદીયે કોઈ પણ રીતે હું સંબંધ સ્થાપી શકું નહિ. બંને ય પ્રસંગોમાં મારી વાચનની ક્રિયાએ મને મારા અહંભાવથી અળગો કર્યો છે. ખીજાના વિચાર મારા ચિત્તમાં સ્થાન લે છે, કે એનો કબજો લઈ લે છે. પણ પહેલા દૃષ્ટાંતમાં એ પરાયા વિશ્વમાં હું મારી જાતને ખોઈ બેસું છું, જ્યારે ખીજામાં હું અંતર પાડું છું. પણ એ રીતે કૃતિ જોડે તાદાત્મ્ય સાધવાનો નિષેધ થઈ જાય છે. એટલે, કૃતિ જોડેનું પૂર્ણ તાદાત્મ્ય અને પૂર્ણ વિગ્રહ-એ બંને વસ્તુઓ, સંપૂર્ણ વિવેચનકાર્યને અનુલક્ષીને વિચારતાં, મને એક સરખી અનિષ્ટ લાગે છે. અને, આ સંપૂર્ણ વિવેચનકાર્ય એટલે જ વાચન માટે લીધેલી કૃતિ અને મારી વચ્ચે. વાચનની ક્રિયા અને લાધાના

માધ્યમ દ્વારા, પરસ્પરને સંતર્પક નીવડે એવા ગૂઢ રહસ્યસભર આંતર-સંબંધોની જે સ્થાપના થાય છે, તેનો તાજ લેવાની પ્રવૃત્તિ.

કૃતિ જોડેનું તાદાત્મ્ય અને તેની સાથેનો વિચ્છેદ એ બંને સ્થિતિ જે ઘણી હાનિકારક છે, તે અચુક રીતે એ બંનેનું મહત્ત્વ ય છે. ઐન્દ્રિયિક રૂપ ધરતો વિચાર સીધો જ કૃતિના હાર્દમાં દેરી જાય છે, અને એની આંતર્ગત રહેલી સંવિદ્ જોડે ઐક્ય સાધવાને ક્ષમતા અર્પે છે; જ્યારે વિશદતમ એવો વિચાર કૃતિના પદાર્થોને સર્વોત્તમ કોટિએ પુદ્ગિભાસ જનાવી શકે છે. અહીં જે ભિન્ન સ્વરૂપની આંતરદષ્ટિઓ કામ કરી રહી છે અને એ બંને પરસ્પરથી અલગ એવી ઘટનાઓ છે; એકમાં ઇન્દ્રિયોના માધ્યમ દ્વારા તે ખીજમાં વિચારશીલ સંવિદ્ દ્વારા, કૃતિના હાર્દમાં પ્રવેશ થાય છે. વિવેચનની આ જે ભિન્ન પ્રવૃત્તિઓનાં સ્વરૂપોને એકબીજાના વિરોધમાં ન મૂકીએ, અને એ બંનેને એક સાથે પ્રયોજવાનું શક્ય નથી એમ સ્વીકારીએ, તે બંનેના પરસ્પરના સહયોગ અને વિનિમય દ્વારા કોઈ વિશેષ રૂપની પ્રવૃત્તિ સંભવી શકે કે કેમ, એવો એક પ્રશ્ન મારા આંતરમાં અચરજ સાથે ઊઠ્યા કરે છે.

તો, આજે જ્યાં સ્તારોગ્નિન્ડ્રી વિવેચનની જે પદ્ધતિ ઉપયોગમાં લઈ રહ્યા છે, તે કદાચ આપણને ઇષ્ટ એવી પદ્ધતિ નથી ? દાખલા તરીકે તેમના વિવેચનકાર્યને મોરિસ બ્લેન્શો જોડે સાંકળી આપી શકાય, એવા અનેક અંશો તેમના વિવેચનમાં મળી આવે, બ્લેન્શોની જેમ, તેમનું વિવેચન પણ અસામાન્ય વિશદતા અને દૂરતાનું તીવ્ર લાન જગાડે છે. અને છતાં, તેમનામાં જે એક નિરાશાવાદી વલણ ટવરૂપ જની ગ્રસ્ત છે તેમાં તેઓ પરવશ બનીને બંધાઈ રહેતા નથી. બલકે, એક પ્રકારનો આશાવાદ તેમનામાં જોઈ શકાશે; ક્યારેક પ્રસન્નતાની મુલા પ્રગટાવતો આદર્શવાદ પણ જોવા મળશે. સ્તારોગ્નિન્ડ્રીની પ્રચા આ બાબતમાં રુસોની પ્રચાને મળતી આવે છે : પ્રકૃતિનાં એકે એક સત્ત્વ આનંદ સમાધિની ઉત્કટ ક્ષણોમાં પરસ્પરને સમજી શકે તેટલાં પરસ્પર અર્થે પારદર્શી બની રહ્યાં હોય, એવી ઉત્કટ અંખતા તે ધરાવે છે. તો આ દષ્ટિકાણથી જોતાં, લોકપર્વની ઉગ્રવણી એ શું વિવેચનનો આદર્શ ન બની શકે ? આવી ઉગ્રવણીમાં પ્રાણોત્થાસની એક એવી ક્ષણ આવે છે, જ્યારે એમાં લાગ લેનારાં સૌ કોઈ હૃદયની સંવાદિતા સાધી પરસ્પર વિનિમય સાધવા સમર્થ બને છે, અને સૌનાં

અંતર ક્રિતાંબનાં પૃષ્ઠોની જેમ ખુલ્લાં થઈ જાય છે. વાચનની ક્રિયામાં કંઈક નાનાં પાયા પર શુ આવી જ ઘટના બનતી નથી હોતી ? એમાં વ્યક્તિની આંતરચેતના પ્રગટ થઈ જતી નથી શુ ? અને આ રીતે ઉઘાડેલા અંતર સમક્ષ ખીજી વ્યક્તિનું અંતર જાદુઈ પ્રભાવ પાથરતું નથી હોતું ? સ્તરો-ગિન્સ્કેના વિવેચનની વાત કરું તો એમાં વારંવાર સંગીતના કાર્યક્રમમાં સુલભ એવો કોઈ વિશદ લય-અને વસ્તુઅહર્ણુનો વિશુદ્ધ આનંદ-નથી અનુભવવા મળતો ? અને, કૃતિમાં અન્તર્હિત રહેલી પ્રજ્ઞા, અને કૃતિનું અહણુ કરતી પ્રજ્ઞા, એ બે વચ્ચે કોઈ પૂર્ણ સંવાદિતાનો બોધ નથી થતો ?

સંવાદિતાની આવી ક્ષણોમાં હવે કશું ય કંઈ-બહારનું કે અંદરનું-અલગ સત્તાઓ સંભવતું નથી, બલે-શોની માન્યતાથી બિલકુલ વિરોધી એવી આ વાત છે : પૂર્ણ વિશદતાનું નિર્માણ કરવા જતાં કૃતિ જોડે વિચ્છેદ થાય જ એવું નથી, બલકે, સ્તારોગિન્સ્કીમાં સર્વ કંઈ પૂર્ણ સંવાદી રૂપે દેખાય છે. એમાં સર્વત્ર આનંદનો પ્રસાર અનુભવાય છે. વસ્તુનું અહણુ કર્યાનો અને વસ્તુ સ્વયંને જાણે કે અહણુ પામ્યાનો એ આનંદ છે. વળી, આ પ્રકારનો આનંદ ગમે તેટલો બૌદ્ધિક સ્વરૂપનો હોય, તો પણ એ કેવળ બુદ્ધિજન્ય આનંદ નથી, સર્જક અને વિવેચકની વચ્ચે આ સ્તરે જે સંબંધ બંધાય છે, તે કેવળ બૌદ્ધિક કોટિનો હોતો નથી: બે મૂર્તિમંત સત્તાઓ વચ્ચેનો એ સંબંધ હોય છે. અને, વિલક્ષણ રૂપની એની ભૌતિકતા એના અવબોધમાં વિદ્યારૂપ નથી બનતી. આ તો સંપૂર્તિરૂપ સંકેતોની એક સંકુલ રચના છે - એક ભાષાસાદૃશતા છે-જેનો અર્થ ઉઠેલવાનો છે. અને એ રીતે પરસ્પરના અહણુવ્યાપારને એ ઉત્કટ બનાવે છે. સ્તારો-ગિન્સ્કી, આમ, એક વિવેચક તરીકે અને દાકતર તરીકે ય - 'દેહ'ની તપાસ કરે છે; અને, 'ચિત્ત'નું રહસ્ય ઉઠેલવાની પ્રવૃત્તિ તેની જોડે સંકળાયેલી છે. બંને પ્રવૃત્તિનો સમાન સ્વરૂપની નથી જ; તેમ, બંનેયની બાબતમાં બુદ્ધિને માનવવિદ્યાના એક જ ક્ષેત્રમાં પ્રયોજવાનો પણ એ પ્રશ્ન નથી, પણ, જે વિવેચક આ ભતની પ્રવૃત્તિ ચલાવે છે તેને માટે, વિવેચન ભિન્ન ભિન્ન કોટિની પારદર્શિતા ધરાવતાં વિવિધ જ્ઞાનવિજ્ઞાનની જોડે, પરસ્પરના વિનિમય અને વિનિયોગ અર્થે, અવકાશ રચી આપે છે.

સ્તારોગિન્સ્કીનું વિવેચન આ રીતે ઘણું અનુનેય રહ્યું છે. કેટલીક વાર એ ચિત્તવિજ્ઞાનની ક્ષેત્રોએ પહોંચે છે; તો પણ અવચેતનના મહનતમ

વ્યાપારોની એ અવગણના કરતું નથી. ક્યારેક એ અતિ આત્મીય બને છે, તો ક્યારેક નર્થ તાટસ્થ્ય કેળવી રહે છે. કૃતિ જોડે પૂર્ણ તાદાત્મ્ય સાધવાથી માંડીને સાવ તાટસ્થ્ય સુધીની અનેકવિધ કોટિઓ એમાં અનુભવાય છે. પણ એના અંતિમ સ્તબ્ધતામાં, એના આરંભના કરતાં સાવ વિરોધી ભૂમિકાએ, એક પ્રકારે સંકેતન થતું જોવા મળશે. અવલોકનના પદાર્થ જોડે, આરંભને તબક્કે પૂર્ણ તાદાત્મ્ય સાધી લીધા પછી, આ વિવેચન એની અંતિમ અંતિમાં કૃતિથી અળગું થતું રહે છે, ત્રિતીય બની રહે છે; પણ આ સમયે હવે સ્વનિર્મિત એકાંતમાં તે ડગ ભરે છે. આ પ્રકારના અળગાપણને સમજાવની જિજ્ઞાસુ લેખવાતું નથી. પણ, સામાન્ય રૂપમાં પ્રત્યક્ષ થતી પ્રસંગિત જીવનની બોજિલતાથી અળગા બનવાની એ પ્રવૃત્તિ છે : અને સૌથી વિશેષ તો, કૃતિમાં પડેલાં આધારબિંદુઓ નક્કી કરવાની, એ વિત્ત વિવેકદષ્ટિ કેળવવાની, અને નિકટ રહીને જે ફલપ્રાપ્તિ કરી છે તેને દૂરના કેળવીને અવલોકવાની, એમાં એક તીવ્ર જરૂરિયાત વરતાય છે. સ્તારોબિન્દુનાં વિવેચન, આ રીતે, એક દૂરનો દષ્ટિકોણ - કહો કે શિખર પરથી કેળવેલા દષ્ટિકોણ - રજૂ કરીને વિરમે છે. કેમ કે, એ વિવેચન જેમ જેમ કૃતિથી અળગું બનતું જાય છે, તેમ તેમ અતિ સહજ રીતે પોતાના અધિ-ષ્ઠાન તરફ ગતિ કરતું હોય છે.

આનો અર્થ આપણે શું એમ કરીશું કે બહે-શોનાના વિવેચનની જેમ સ્તારોબિન્દુનાં વિવેચન એક અલગતાવાદી દર્શનમાં પરિણમે છે ? એક રીતે આપણે એમ જ સ્વીકારવું પડે. અને, સ્તારોબિન્દુની ગૂઢ વિષાદ અને અંખનાના વિષયોને વિશેષ નજીકથી આલેખે છે. તે કોઈ આકર્ષક ધટના નથી. વિદ્યાયવેળાની દિધાવૃત્તિ સાથે એ વિવેચન થભે છે, પણ સાથે જીવન જીવવાનો આરંભ જેમણે કર્યો હતો, તેમની વચ્ચે અહીં વિરહ રચાય છે. અને, આ પ્રસંગમાં જે વ્યક્તિચેતના એકાદી રહી ગઈ છે, તે વિવેચનની પ્રતા સતત ગતિ કરતી રહે છે. અને, એ રીતે, એ વધુ ને વધુ પ્રકાશિત થતી રહે છે.

આ પ્રકારના વિવેચનની સામે અપવાદ લઈ ચકાય એવો, એક માત્ર દોષ એ છે કે, એ જે કંઈ પ્રકાશિત કરે છે તેમાં એનો અંતઃપ્રવેશ કંઈક વધુ પડતી સરળતાથી થઈ રહ્યો હોય છે. અલગતા, એ સાચું છે કે સ્તારોબિન્દુનાં વિવેચન સાહિત્યકૃતિમાં અન્તર્હિત રહેલા વિચારોને પહેલા

જ દષ્ટિક્ષેપમાં નિહાળી લે છે. અને, કૃતિનાં રૂપોની અવગણના ન કરતાં, કોઈક રીતે, એમાંથી જ ગતિ કરે છે, પણ એ પ્રવૃત્તિમાં એ રોકાઈ રહેતું નથી. ઢેટલીક પરીકથાઓમાં રાજમહેલની દીવાલો પારદર્શી બની જતી હોય છે, તે રીતે આ પ્રકારના વિવેચનકાર્વમાં સાહિત્યકૃતિ પોતાની અપારદર્શિતા, ઘનતા અને વસ્તુલક્ષિતા ખોઈ બેસે છે. અને, અહીં સ્વયં કૃતિના રૂપમાં જે આવે છે, તે પદાર્થ અને ચિત્ત વચ્ચેના અમુક આંતરસંબંધોનું ગ્રહણ કરવું, (અને વળી તેનું પુનર્નિર્માણ પણ કરવું જ જોઈએ.) એ જો આદર્શ વિવેચન ગણાતું હોય, તો પછી આ સંબંધોના બે ધ્રુવ ઉપર પડેલા સંકેતોને દાખી દેવામાં આવે એવા વિવેચનને સફળ શી રીતે ગણી શકીએ ?

એટલે,, આ પ્રકારનો સંબંધ જ્યાં નિભાવવામાં આવ્યો હોય એવા વિવેચનની મારે તપાસ કરવી જોઈએ. તો, ‘જિનિવા સ્કૂલ’ તરીકે ઓળખાતી સ્કૂલના બે મહાન સ્વામીઓ માર્શલ રેમોં અને જ્યાં રસેતનું વિવેચન કદાચ એ પ્રકારનું સંભવે ખરું ? રેમોંનું વિવેચન હંમેશાં કૃતિની ઐતસિક અને રૂપગત એમ વિવિધ ભૂમિકાનો સ્વીકાર કરીને ચાલે છે. આંતરચેતનાની અનુભૂતિ અને પરિપૂર્ણ રૂપરચના, એ બંનેને લગભગ એક સાથે ગ્રહણ કરવાનો તેમનો પ્રયત્ન રહ્યો છે. એક બાજુ, અન્યના વિચારમાં અંતઃપ્રવેશ કરતાં, પોતાની જાતનું પૂરેપૂરું વિસ્મરણ થઈ જાય તેટલું તાદાત્મ્ય જણાવવાનું કોઈ પણ વ્યક્તિ ન ચાહે. પણ આ જે અન્યનો વિચાર છે તેનું, એના ઉત્કર્ષની પરાક્રોષ્ટિએ નહિ પણ સૌથી વધુ અસ્પષ્ટ અને ધૂંધળા રૂપે અને તે ય જે કર્તાશિપ સત્તા એને ધારણ કરે ■ તેને ય ભાગ્યે જ સ્પષ્ટ રૂપે પ્રત્યક્ષ થાય એવી એક આત્મસંભાનતાના રૂપમાં ગ્રહણ થાય છે. અને છતાં વિવેચકને માટે કૃતિમાં પ્રવેશનો એ એક માત્ર એવો માર્ગ છે, જે દ્વારા પરાયા ચિત્તની સરહદો તે ભેદી શકે.

રેમોંનું વિવેચન આ પ્રશ્નનું એક ખીજું જ પાસું રજૂ કરે છે : વિવેચક કૃતિની વસ્તુ જોડે વિવેચકના ધૂંધળા તાદાત્મ્યભાવ કરતાં એ સાવ ઊલટી જ પાત છે. કતાની આકારલક્ષી વાસ્તવિકતા સ્વયં કૃતિનું સ્વરૂપ છે અને, વિવેચનનું ખીજું પાસું તે એ વિશેનું મનનપૂત વિમર્શન છે. વિવેચકની પ્રતાપુદ્ધિ સમક્ષ સાહિત્યકૃતિ એક પરિપૂર્ણ પદાર્થ રૂપે ઉપસ્થિત થાય છે. જે હકીકતમાં સ્વયં એક રહસ્યમય વિશ્વ છે અને એ એક એવો પદાર્થ છે, જે પોતાની આગવી સત્તા ધારણ કરી રહ્યો છે. અને, તેથી એની

તાદાત્મ્ય સમવાની તેમ તેના આતરબોધની કોઈ શક્યતા જ નથી

રમેા આ રીતે કૃતિમા કેટલીક વાર કર્તાને, તો કેટલીક વાર પર્યર્થને, પ્રત્યક્ષ કરે છે કર્તા તો છે વિશુદ્ધ ચેતના એ નરી અવર્ણનીય ઉપસ્થિતિ માત્ર છે સાવ પ્રાયગિક રૂપની સત્તા છે, અને એને કોઈ આકાર મળ્યો ન હોવાને કારણે જ વિવેચકનું ચિત્ત એમા પ્રવેશી શકે છે. આથી ઉલટું નિશ્ચિત રૂપમા બધાઈને જ સાહિત્યની કૃતિ અસ્તિત્વમા આવી હોય છે, પણ એની રૂપમદ્ધતા જ એની સીમા રચી આપે છે, એની પોતાની કોન્ટુરરેખાઓમા એને જાક કરી દે છે અને, સાચે જ એવું પરિશીનન કરનાર ચિત્તને એની બહાર રહેવાને ફરજ પાડે છે એટલે રમેાને અભિમત એવો વિવેચનવિચાર એક રૂપવિહોણી આત્મનક્ષિતામા પોતે જ પોતાને જોઈ જેસે એમ બને, ખીજા બાજુ, અભેદ એની એક વસ્તુચરક સત્તા આગળ આવી તે એકદમ અટકી જાય છે

પોતાના કર્તૃત્વનું ખીજના કર્તૃત્વ સમક્ષ નિવેન્ત કરવાની, અને પ્રત્યેક ચૈતસિક સરવોની સોથી વધુ ધૂધળી એની ગહરાઈએ મા એ રીતે નિમજ્જ કરવાની અદ્ભુત ક્ષમતા ધરાવતું હોવાને લીધે, રમેાને અભિમત એવું ‘ચિત્ત’ સાહિત્યકૃતિની વસ્તુનક્ષી સપાટાએથી ઉદ્ભવતા અતરાયોને ભેદી જવાની એટલી ક્ષમતા ધરાવતું નથી, એટલે, વાઝ કે શિંપની કૃતિની આગપાસ ધૂમવાનો અગાઉ મે જે નિર્દેશ કર્યો છે તેમ, તેઓ કૃતિની આજુબાજુ પરિક્રમા કરવાને કે સમયની ગતિની એ રીતે નોંધ લેવાને તે પ્રવૃત્ત બને છે. સાહિત્યની કૃતિમા આત્મલક્ષી અને વસ્તુલક્ષી એવી બે વાસ્તવિકતાઓ એકતા પામી હોય છે. પણ, એ બે વચ્ચેની સરહદરેખાને ક્યારેય ઓગળી શકાય જ નહિ, એમ રમેાને ખતાવવું હશે ? ના, તેમના ઉત્તમોત્તમ નિબંધે માથી તો એવું દર્શિત થતું નથી. વિવેચક એ નિબંધોની વાચનામા સાવચેતીપૂર્વક આવર્તનહણુ કરે, અને કવિએ ચોળેલી ભાષાના સક્રિય વ્યાપારોમા સમિતિત યામ, તો એ રીતે કૃતિના વસ્તુલક્ષી પાસાઓ અને એને ધારણ કરનાર આકારહીન કર્તાની વચ્ચે કોઈક પ્રકારની કડી રહી હોવાનું તેને સમજાશે. કૃતિ સાથેના પૂર્ણ તાદાત્મ્યથી આ જૂમિકા અદબત, ગુલી છે કૃતિના આકારલક્ષી તરવોનું મહણુ વિવેચક માટે કોઈક રીતે ઉપમામૂલક ભાષા બની રહે છે, અને એ દ્વારા કૃતિના હાર્દમા ઉતરવાનું, અને કૃતિના આકારગ્રા તરવોની પાર જવાનું તેને માટે શક્ય

બને છે. પણ રેમોન્ટ' આ સાહચર્ય કદીયે વિરોધવિકાસની પ્રક્રિયા રૂપે રજૂ થતું નથી. તેની વિવેચનપદ્ધતિ સામાન્ય રીતે જે સ્થિતિને અનુલક્ષે છે, તે અંદરની સહેરતાની - જલકે જેવડી સહારતાની - છે. કવિમાં જોયર થતો અમુક પૂર્ણકદનો અનુભવ, અને વિવેચકમાં પુનઃ જીવંત બનતો એ અનુભવ - એ બે વસ્તુ કૃતિની અમુક આકારગત પૂર્ણતા બેડે સંકળાયેલી છે. પણ, આ વસ્તુ આમ કેમ છે અને એમ શી રીતે બને છે તેનો સ્પષ્ટ ખુલાસો કરારે ય આપી શકાય નહિ.

તો, આપણે હવે એક ડગલું આગળ વધી શકીએ ખરા ? તો, રેમોન્ટ જ એક વેળાના શિષ્ય - અને પછીથી તેમના કદાચ સૌથી વધુ માઠ મિત્ર - જ્યાં રસેત આ દિશામાં પ્રવૃત્તિ કરી રહ્યા છે. કૃતિની સંરચનાને તેમ અનુભૂતિની ગહરાઈને સૂક્ષ્મતાથી અવલોકવાનો તેમનો પ્રયત્ન રહ્યો છે. કૃતિની પોતાની વસ્તુપરક સંગ્રામ. અને તેને આકાર આપતી વિધાયક શક્તિ વચ્ચે સંબંધ સ્થાપી આપવો, એ તેમને મન સૌથી મહત્વની વાત બની રહી છે. કૃતિનું હાઈ સમજાવવાને, સંરચનાવાદીઓની જેમ, કૃતિમાં સંયોજિત વસ્તુલક્ષી તરવોના કેવળ આંતર સંબંધો સમજાવીને તેઓ અટકી જતા નથી. સાહિત્યની કૃતિ એ કોઈ આકસ્મિક નિર્માણ માત્ર નથી, જેને અમુક પૂર્વસિદ્ધ સંયોજન મળ્યું હોય, અને પછીથી તેનું અર્થઘટન કરવામાં આવ્યું હોય. કૃતિ બેડે સહસંબંધ રચીને જે કાર્યશીલ બને છે, અને કૃતિની અંતર્ગત જ જે સમાઈ રહ્યો હોય છે, તેવા કોઈ રચનાગત સિદ્ધાંત વિના જે તે કૃતિનું તંત્ર સંભવે, એમ માનતો નથી. ટૂંકમાં, કરોળિયાનાં જળાને કોઈ કેન્દ્ર તો હોવાનું જ - અને એ છે સ્વયં કરોળિયો. અહીં, કૃતિ પરથી આરંભીને કર્તાના મનોબ્ધાપારમાં પ્રવેશ કરવાની વાત પણ નથી; આ તો કૃતિની પરિધિમાં રહીને એના કેન્દ્રમાં ઊડે ઊતરવાની આ વાત છે; કૃતિમાં વસ્તુગત તરવો જે વ્યવસ્થામાં ગોઠવામાં હોય છે, ત્યાંથી આરંભી કૃતિમાં જ અંતર્લિપ્ત રહેલી એની અમુક સંવિધાયક સત્તાના મૂળ સુધી ઊતરવાની આ પ્રવૃત્તિ છે, અને તે ય એવા જ્ઞાન સાથે કે કૃતિનાં તરવોના સંવિધાનમાં આ સત્તા સ્વયં જાણે કે નિર્ણાયક બની રહેતી. સંકલ્પશીલ એતના હોય, અને એના રચનાગત પ્રયોગ ઉદ્દેશવામાં એ સ્વયં નિર્ણાયક બની હોય. એટલે, કૃતિની સંરચનાનાં તરવો ખરેખર એક પ્રમાણુલ્લૂત અને વાસ્તવિક સ્વરૂપની ભાષા પ્રયોગ છે, એને કારણે જ એ પોતાનું હાઈ ખુલ્લું કરી શકે છે, અને અન્ય કશાકેનો અર્થ

કરી આવે છે એમ નહિ, સ્વયં એ એક ‘અર્થ’ રૂપે સંભવે છે; અને આ રીતે એનું વર્ણન કરવામાં લાવાનેા કોઈ દોષ થતો નથી, જ્યાં રસેતની વિવેચનપ્રવૃત્તિ આ પ્રકારની છે. આપું વિવેચન કૃતિનાં વસ્તુલક્ષી તરવોને એ દૃષ્ટિએ વિનિયોગ કરે છે કે,—કૃતિનાં રૂપોમાં સમાહિત હોય અને એ દ્વારા વ્યક્ત થતી હોય એવી, એની પાર રહેલી જે કેવળ આકારલક્ષી પણ નહિ, કેવળ વસ્તુલક્ષી પણ નહિ—એની વાસ્તાવકતા તે સિદ્ધ કરી શકે, કૃતિનાં રૂપગત તરવોનું મહત્ત્વ આ રીતે કેવળ તેના વસ્તુલક્ષી પાસંઓ પૂરતું જ સીમિત ન રહેવું જોઈએ. કળાના ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષર્માં, ફાસિલોએ ખતાવ્યું છે તેમ, કળાકૃતિઓ ને રીતે ઐતિહાસિક વિકાસ દાખવે છે તેના પ્રત્યક્ષીકરણમાં જ નહિ પણ પ્રત્યેક કૃતિમાં અલગપણે અંતર્ગત રહેલાં રૂપો ને કેટલીક વાર સ્થિરતા ધરીને સ્થગિત બની જાય છે, તો કેટલીક વાર એકતું ખીખમાં રૂપાંતર ધાય છે—એમાં ‘રૂપોનું જીવન’ સંભવે છે. આમ, કોઈ પણ કળાકૃતિમાં રૂપસ્થૈર્યની વૃત્તિ અને રૂપાંતરની વૃત્તિ એના બે વિરોધી પરિબળો એકી સાથે કામ કરતાં હોય છે; અને, એ બે ને રીતે એક ખીખને પ્રભાવિત કરે છે. તે પરથી કોલેરિજની વિધાયક શક્તિ ને આ રૂપોમાં નિર્ણાયક તત્ત્વ બને છે. એકને સ્થાને ખીખને યોગ છે, અને તેને અતિક્રમી જાય છે. તેના પર એ કેવાં તો આગ્રિત છે તે સમજાય છે. જ્યાં રસેતની વિવેચનપદ્ધતિમાં રેમોનું શિક્ષણ પૂરો સંતોષ ધાય તેવી સફળતા મેળવે છે. અને, વિવેચનની આ ને પદ્ધતિ છે તે કૃતિના રૂપની સતત બદલાતી સરહદરેખા પરથી રૂપની પાર લઈ જાય છે.

આ તપાસને આપણે અહીં પૂરી કરીએ, એ જ ઠીક રહેશે. કેમ કે, એણે વતો અંશે પર્યાપ્ત લાગે એવાં દૃષ્ટાંતો લઈને, કર્તા અને પદાર્થ વચ્ચેના સંબંધો નેમાં માર્ગદર્શક સિદ્ધાંત બની રહે એવી વિવેચનપદ્ધતિ વર્ણવવાનું મુખ્ય લક્ષ્ય અહીં સિદ્ધ થાય છે. અને છતાં, હજી ય એક છેવટની મુશ્કેલી તો રહે છે જ. સર્વ સર્જનાત્મક કૃતિઓમાં કર્તા અને પદાર્થ વચ્ચેના આંતરસંબંધ એ મુખ્ય વસ્તુ છે. અને કૃતિઓના અર્થમહત્ત્વ પાછળ આ જ સિદ્ધાંત રહ્યો છે. અને, એની સ્થાપના અર્થે સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાએ બે માર્ગો ખુલ્લા થતા દેખાય છે. એ પૈકી એક માર્ગ છે પદાર્થો પરથી કર્તા પર પહોંચવાનો; અને, બીજો માર્ગ છે કર્તા પરથી પદાર્થો પર પહોંચવાનો. આપણે, આ રીતે, એમ જોઈ શક્યા કે—રેમો અને રસેત બંને વિદ્વાનો કૃતિની વસ્તુલક્ષી સંરચનાના મહત્ત્વ દ્વારા એને ધારણ

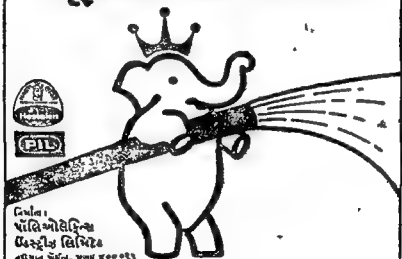


કરનાર આત્મતત્ત્વ (કે-કર્તારૂપ તત્ત્વ)ને પામવાનો પ્રયત્ન કરી રહ્યા છે. પણ, આ પ્રક્રિયામાં તેઓ પદાર્થોની પૂર્વે, એના 'કર્તા'ને પૂર્વગોઘિત લેખવવા ચાહતા દેખાય છે. કૃતિનાં વસ્તુલક્ષી અને આકારલક્ષી તરવોમાં રમેાં અને રસેત બંને, કૃતિના નિર્માણ પૂર્વે સંભવેલા-અને 'કૃતિનું' અસ્તિત્વ એના પર આગ્રિત છે એવા કશાક તત્ત્વની યોજ કરી રહ્યા છે. એટલે, 'પદાર્થ'થી 'કર્તા' તરફ દોરી જતી પદ્ધતિ એ 'કર્તા'થી 'પદાર્થ' તરફ દોરી જતી પદ્ધતિ કરતાં વસ્તુતઃ ભિન્ન નથી. કેમ કે, છેવટે પદાર્થના માધ્યમ દ્વારા એક કર્તામાંથી અન્યમાં સંક્રમિત થવાની આ પ્રક્રિયા છે. પણ, એક અગત્યનો મુદ્દો ચૂકી જવાય એવું લયસ્થાન એમાં રહ્યું છે. કર્તા એના પદાર્થો નેડેના આંતરસંબંધોમાં જે ભાગ ભજવે છે, તેનું પ્રહણ કરવામાં જ વિવેચનનો હેતુ સિદ્ધ થઈ જતો નથી. કૃતિના વાંચન દરમ્યાન એક એવી ક્ષણ આવે જ છે, જ્યારે પ્રસ્તુત કૃતિમાં ઉપસ્થિત 'કર્તા' એની આસપાસનાં સર્વ તરવોથી અળગેા બન્યો હોય, અને સર્વથા એકાકી જિભો હોય, એવી લાગણી મને થઈ આવે છે. વેનિસનું 'સ્કલા દ સાન રોકો' એ એક સર્વોત્તમ કલાધામ છે. અને તિન્તોરેતો નામના એક જ કળાકારની અસંખ્ય કૃતિઓ ત્યાં એક સાથે ગોઠવવામાં આવી છે. મેં એ કલાધામની મુલાકાત લીધી ત્યારે જ મને આ પ્રકારની અંતર્દૃષ્ટિ મળી હતી ને ? બિલકુલ પાસે પાસે ગોઠવાયેલી એ સર્વ મહાન કળાકૃતિઓમાં તેના સર્જકના અતઃપ્રેરણાના 'મૂળ સ્રોત'ની એકરૂપતા પ્રગટ થતી હતી. એ કૃતિઓને, એ રીતે, એક સાથે જોતાંવેંત જ એ મહાન કળાકારની બધી ય કૃતિઓમાં ધબકતા ચૈતન્યતત્ત્વનો હું સાક્ષાત્કાર કરી રહ્યો હોઉં, એવો ભાવ એકાએક જ ત્યારે મારા ચિત્તમાં જાગૃત થઈ જઈયો હતો. એ કળાકારે સર્જેલી એ બધી વિશિષ્ટ પ્રતિમાઓને મેં મારા ચિત્તમાંથી દૂર કરી, ત્યારે જ હું એ ચૈતન્યતત્ત્વનો અનુભવ કરવા સમર્થ બન્યો હતો. એ બધાં ચિત્રો પાછળ કામ કરી રહેલી 'કર્તૃત્વશક્તિ' વિશે હું સલાન બની શક્યો. અને એ ચિત્રોનાં બધાં જ વિશિષ્ટ રૂપોને હું ભૂલવા પામ્યો, ત્યારે જ તેને સૌથી વધુ સ્પષ્ટ રૂપમાં હું ઓળખી શક્યો.

વ્યક્તિ પોતાને જ આ પ્રશ્ન પૂછી શકે ; પ્રત્યેક સાહિત્યકૃતિના ભાવન પછી અલગ એકાકી રૂપે શેષણુત બનતો એ 'કર્તા' કોણ ? કૃતિમાં પ્રત્યક્ષ-ભાવે ઉપસ્થિત રહેતો અને છતાં કૃતિથી અલગ અજોયર જીવન ધરાવતો

# હસ્તિ પાઈપ

## ખોદતોને એક વરદાન



નિર્માણ :

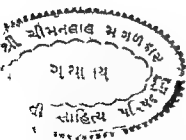
પૉલિઓલેફિન્સ

પ્રિસ્ટીન લિમિટેડ

૧૬૫૫૧ સેક્ટર-૫, મુમ્બઈ ૪૦૦ ૦૨૧

© પશ્ચિમ બેન્ગાળી હોમ એ. એ. એ રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

PRINTED BY ...



માહિત્-મુદ્રક-પ્રાસક હવા નેત્રી પત્ર નૂતન સોસાયટી, ફક્ત ૪,  
મુદ્રણાન તથા પ્રિન્ટર્સ, નમ્બુરી કુર્ષ, ચાંપી ગ્રાઉન્ટ મિલ પાછળ,

એતદ્ - ૪૪

# નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક થા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

## એતદ્

નવેમ્બર ૧૯૮૧ વર્ષ ૪ અંક ૪૪

ત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફોર્મજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૨

રસિક શાહ આરામગર બિંદી ૫ બી/૬, રૂઢે-૨૪ એસ બી રોડ, સાન્તા  
મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયત પારેખ એ ૨૦ અ બિહા એફ્ટર મહાત્મા ગાંધી રોડ ધાટોપર  
(૫૫) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ ૩૧ વીસ

લવાજમ ભરવાનાં રથળ

જયત પારેખ મુબઈ, રસિક શાહ મુબઈ

પ્રા. મુકુદ દવે 'વસત' સેતુજય સોસાયટી કાલાવડ રોડ રાજપીઠ ૩૬૦ ૦૦૨  
વિજય રોડસ, રોડશન રોડ આમદ

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર રિપીક રોડ અમદાવાદ

લેખ અવગણના પુસ્તકો વધા વિનિમયાર્થે માનચિકે સૌ ઉષા જોષીના સરનામે મોકલ  
સર્જનાત્મક કૃતિએ જયત પારેખને મોકલવી

‘એત, દર મહિનાની પદ્મીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ તવાળી પ્રિન્ટર્સ, નગરુડી કુર્ષ, ગાંધી આર્ટલ મિત પાછળ, વડોદરા  
વ્યવસ્થા અંગેનો સંદર્ભો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો.

સૌ ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફોર્મજ વડોદરા-૩૬૦ ૦૦૨

## ‘પુખ્ત પીપલ’ : દ્વિવિધ ‘વાસ્તવની’ કથા

—વિજય શાસ્ત્રી

દોસ્તોયેવસ્કીની પ્રથમ કૃતિ ગણાયેલી ‘પુખ્ત પીપલ’ ઇ. ૧૮૪૫માં પત્રોત્તા સ્વરૂપે પ્રગટ થઈ. પત્રોત્તા તેની પહેલાં યુરોપમાં ગટ, રસો, ઝોર્જ ક્રાન્ઝ વગેરેએ તેમની કૃતિઓમાં પ્રયોગેલી. કૃતિનો નાયક દોઈ વૃદ્ધ હોય, ગરીબ હોય, ચીંથરેલા હોય એ જરા નિયંત્ર લાગે એવી તે જમાનાની કથાલિકા. નાયકની પ્રચલિત વિભાવના અનુસારનું એ પાત્ર ન હોઈ, એટલી હદે પ્રતિ-નાયકની ઊખી એ રીતે છેક ઇ. ૧૮૪૫માં દોસ્તોયેવસ્કીએ આણેલી ગણી શકાય.

નવલકથાના સંવિધાન વિશે પણ દોસ્તોયેવસ્કીના ખ્યાલો એમાં જોવા મળે છે. કૃતિમાં એક સ્થળે લેખક નેધિ છે કે ‘A novel is stuff and nonsense too’<sup>૧</sup> આ બુદ્ધો નાયક પહેલી નજરે તે પોતાના પત્રોમાં પોતાની સ્થૂળ દુનિયાની સ્થૂળ જિંદગીનાં રોદલ્યાં જ રડવા કરતો હોવાનું લાગે. દોસ્તોયેવસ્કીની સાહિત્ય પાસેની અપેક્ષા પણ કંઈક એવી જ છે. ‘Literature is a picture; that is a picture of a kind and a mirror, it expresses passion, gives fine criticism, instruction, and also a record of life’.<sup>૨</sup>

૧. આ અને અન્યત્ર આવતા પૃષ્ઠોક : Stories : Fyodor Dostoyevsky Poor people : translated by : Lev Narrozov : Progress Publishers Moscow : આવૃત્તિમાંના છે. પૃ. 71.

૨ એજન : પૃ. 49.

આમ છતાં કૃતિનું ન્યૂકેલીઅસ ગરીબીની કડુહતા નહીં પણ એ કડુહતાની પાર્શ્વભૂમાં પાંગરતા સંવેદનોના આલેખમાં રહેલું છે. ગરીબીની વિગતો કડુહનો વિભાવ બનવાને બદલે પાત્રોના ભાવકોશ માટેનું સ્પ્રિંગ-બોર્ડ બની રહે એની યોજના અનુભવાય છે.

પીટસબર્ગ જેવા ધૂધળા શહેરમાં એક ગંદી ચાલીમાં રહેના કારકુની કરતા, બધી સુખાશાઓ ગુમાવી ચૂકેલા, કચેરીમાં પણ બદનામ થતા રહેતા, જીવનમાંથી વિશ્વાસ ગુમાવી બેઠેલા આ વૃદ્ધના કઠાલિયતસભર જીવન અને વ્યક્તિત્વની તુરંજમાં તુરંજ વિગતો પણ લેખકે લારે રસપૂર્વક અને સાક્ષિ પ્રાયપણે રજૂ કરી છે. સ્થૂળ વિગતોનો અતિરેક પણ ભાવકોશની પાર્શ્વ-ભૂ લેખે કામ આપે છે. કેમ કે આ સ્થૂળ વિગતોની સમાન્તરે જ બે, સુખ્ય પાત્રોનાં સંવેદનો પણ પ્રગટ થતાં રહે છે.

લેખકે વાસ્તવનાં બે સ્તર અહીં આલેખ્યાં છે. એક છે સ્થૂળ, જીર્ણશીર્ણ ગરીબીજન્ય અમળાબનું અને બીજું છે એનો ભોગ બનેલા છતાં સ્વત્વ સાચવી રાખતા છુદ્ધાના આવેગો, ઇચ્છાઓ, લાગણીઓ અને ઝંખનાઓનું.

આવે આ જૂતના ભાઈ જેવો છુદ્ધો સામે રહેતી વાર્વારને જુએ છે, નેતો રહે છે અને તેને લખે છે : I can see you pass and it brightens up the days of a lonely man and it's cheaper too ! ( p. 10 )

પ્રેમના સુખની સાથે જ “cheaper too” મૂકી દઈને લેખકે તીવ્ર અને કડુહ વ્યંગ્ય જીવસાવ્યો છે. આ વાર્વાર પણ કંઈ બહુ રૂપાળી નથી છતાં આ છુદ્ધાની બધી જ કમનસીબીઓનું સાદું તેના દર્શનથી વળી બધ છે. સ્ત્રીનો પ્રેમ એ છુદ્ધાના રકપણાનું એક માત્ર સુખ છે.

વાર્વાર બાપ વિનાની અને પછી તો મા રુજરી જવાથી ન-માઈ પણ છે, એને આ છુદ્ધા માટે સમજાવ છે. એ આ છુદ્ધાની જિંદગીનો કથાસ કાઢનાં, એક પત્રમાં લખે છે-

Can it be that you have spent all your life alone, in want and gloom with never a friendly word, in odd corners rented from strangers. ( p. 11 )

એકલતા, ગરીબી અને તબક્કાન્ય ઉદાસીમાં, દોસ્તીની લાગણીનો એકેય શબ્દ સાંભળ્યા વગર છુદ્દાએ જિંદગી વિતાવી હોવાની કલ્પના માન્ય થી જ વાર્વારાને આ છુદ્દા માટે સહાનુકરણ છે.

આ વાર્વારાની જિંદગીને ખરાબે ચડાવી દેનાર ઝના ક્યોદોરોના જેવી દુરની સગી છે તેનું સ્મરણ થતાં જ વાર્વારાથી શાપવાણી ઉચ્ચારાઈ જાય છે કે : I shall have a bitter plaint against those wicked people who wrecked my life ( p. 12 ) [ મારી જિંદગીને ખરાબે ચડાવી દેનારા માણસોની ઉપર હું કડવા શાપો વરસાવતી રહીશ. ]

શરૂઆતના પત્રોમાં આમ જાને પાત્રો પોતપોતાના ભૂતકાળની વિગતો આપતાં જાય છે અને સાથે સાથે જ વર્તમાનકાળની પોતાની પરસ્પરને માટેની લાગણીઓ પણ ગૂંથતાં જાય છે. છુદ્દો ટૂંકી આવકમાંથી વાર્વારાને માટે કંઈ ને કંઈ ખરીદી લાવે તો એવો ખર્ચ કરવા બદલ વાર્વારા પછીના પત્રમાં એને કપકો આપે.

ભૂતકાળનાં સ્મરણો લખતાં વાર્વારા પેસ્ત્રોવસ્કી સાથેના પોતાનો પ્રણયવ્યવહાર જણાવે છે તો છુદ્દો જને - 'never seen her except that once in the theatre.' ( p. 60 ) - થિયેટરમાં જ જોઈ છે, વાસ્તવમાં કદી જોઈ નથી એવી નટીના પ્રેમમાં પડેલો તેની વાત રમૂજના કાકામાં કરે છે, આવાં 'પાપો' વિશે આ છુદ્દો બહુ પશ્ચાત્તાપી વલણ ધરાવતો નથી કેમ કે તેનો તો પ્રશ્ન છે કે : 'As to the small trespasses who is not guilty of them ? ( p 62 )

પણ આ છુદ્દાને માટે કદાચ ગરીબી જ સર્વ દુઃખોતું મૂળ છે. તેને સ્વન્માન છે, મોહાની ઝંખના છે. પોતાનાં ગરીબીનાં દુર્ગંધમાં પણ એ સ્વાચ્છ રહેવા માગે છે. તેની ઇચ્છા છે કે બીજા લોકો તેને છોડે-છોડે નહિ, પણ ક્યારેક તેનો ઉપરી અમલદાર ક્યોદોર ક્યોદોરોવિચ એને ખખડાવી પણ નાખે છે ત્યારે ખિન્નતાપૂર્વક તે નોંધે છે-Some have the others over the coals. કેટલાક લોકો બીજાને હંમેશાં દબાવતા જ રહે છે ।

પણ આ બધી જ ભૌતિક વિપદાઓનો બદલો છુદ્દાને વાર્વારાના પ્રેમમાં સાંપડી રહે છે. તે નોંધે છે : My Darling, your esteem



is more important to me than anything in the world and fully compensates me for all my temporary reverses. (p. 66)

ત્યાર પછી વર્તમાનમાં બનતી કેટલીક ઘટનાઓ પત્રમાં વર્ણવાય છે. જેમાં વાર્વારાની એકલતાનો લાભ લઈ તેની સાથે દેહસ્પર્શ માણુવા માગતા એક આદેશ વચના માનવીએ કરેલા ઝેરવર્તનની વિગતો આવે છે. જો કે વાર્વારા એને ફેદોરાની મદદથી ધક્કો મારીને ઘરબહાર કાઢી મૂકે છે પણ એની ખીક તો મનમાં ભરાઈ જ બસ છે. પણ કૃતિ ગરીબીના આધારમાં જીવતાં માનવીઓના વિચિત્ર ઘટનાસોંકેને તારે છે એટલે ખીકાવ નામના એક શ્રીમંત સાથે આ વાર્વારાના લગ્નની ઘટના લેખકે નિરૂપી છે. ગરીબોનાં સુખની કદાચ આ જ નિયતિ છે એ દર્શાવવા કદાચ આવી સ્થૂલ પ્રસંગ યોજના લેખકે કરી છે પોતાના સુખના એક માત્ર આધાર સમી વાર્વારા આમ ચાલી બસ તો 'કુ' અહીંયાં એકલો કેવી રીતે રહીશ ?' એવો ભયંકર પ્રશ્ન ડોસાને થાય છે; એટલું જ નહિ વાર્વારા એક અબળપ્રયા માણુસ સાથે કેવી રીતે જઈ શકે વા રહી શકે એ પણ એને સમજતું નથી. તે પૂછે છે : are you not afraid to go off with a stranger ? And what will be left for me ? (p : 109)

વિનાશક ઘટનાની સત્યતાની ધણી વખત તો શંકા જ થતી રહે છે એટલે ડોસો તો વાર્વારા ખીકાવ સાથે પરણી જવાની છે એ વાત જ માનવા તૈયાર નથી. કેમ જાણે વાત ન માનવાથી બનવાની પણ ન હોય ! એટલે નકારમાં જવાબ મળે એવી આશાએ તે પૂછ્યા કરે છે, કે 'Are you definitely going away with Mr. Bykcow ? for ever ?'

પણ અહીં સુખને for ever, સદાને માટે ઢિનવાઈ જતું જોડું એ જ છુટ્કાની-ગરીબની નિયતિ છે.

વાર્વારાનું ખીકાવ જેવા વાતવાતમાં ખિજઈ જતા, પત્ની પર પોતે તેને પરણીને ઉપકાર કર્યો છે એવું હંમેશાં ઠસાવવા માગતા માણુસ સાથે લગ્ન થતું દર્શાવીને લેખકે ગરીબની નિયતિને કથાક ચમત્કારનો ભોગ બનવામાંથી ઉગારી લીધી છે. કવિન્યાય અપાવવાની કેઈ અંખના લેખકને નથી. એને તો છુટ્કાનું મનોવાસ્તવ અને સ્થૂળ વાસ્તવ કદીય એકરાગ યતાં નથી,

યવાનાં થે નથી એ વિસંગત કરુણ સ્થિતિ જ આલેખવી ઇષ્ટ છે. માનવીના ઐતસિક વિશ્વનો માનવીના સ્થૂળ વિશ્વ સાથે કયાંય મેળ નથી છતાં ખંને વિશ્વે પોતપોતાને સ્થાને સાચાં છે. બે સાચાં છતાં સેતુ વગરનાં વિશ્વને અંતમાં વિખૂટાં જ રાખીને લેખકે એ વિગિજ્જનતાની વેદના ભીપસાવી છે.

કથનપ્રવાહ કયાંય શીંસ અનુભવતો નથી, stunted લાગતો નથી. પાત્રોની વાતો, પાત્રોનાં વ્યક્તિત્વોને અનુરૂપ નિર્ણયતામાં રાખે છે. સાદામાં સાદી ટેકનિક, વર્ણનોની જ મદદથી આગળ વધતું પ્રથમ પુરુષ એકવચનના કથનકેન્દ્રમાંથી પ્રસવતું, વૃત્તાન્ત પત્રટેકનિકને કારણે 'નિખાલસતા' આપે છે.

ગરીબીનો, દુઃખનો અંત પણ દુઃખમાં જ આવે છે એ ફળશ્રુતિ પર આવીને અટકતી છુટ્ટા અને વાર્વારાની પ્રેમકથા આગળ કહ્યું તેમ મનો-વિશ્વ અને બાહ્ય વિશ્વ વચ્ચેના આઘાતસંઘાતોના નાટ્યાત્મક પ્રભાવ પણ પાડે છે. વાર્વારાના ખલ પાત્ર સાથેનાં લગ્નની ઘટના દ્વારા લેખક સૂચવવા માગે છે કે 'અંત' હંમેશાં કરુણ જ હોવાનો, વાર્વારાને જિંદગીની જટિલ સમસ્યાના ઉકેલ માટે લગ્ન સ્વીકારવું પડે છે, સમસ્યાનો ઉકેલ પણ કરુણતા અને વિષાદથી સુક્ત નથી.

દીનજનવાત્સલ્યનું પ્રચુર માત્રામાં નિરૂપણ કરી મેલોડ્રામેટિક અસરો જન્માવવાને બદલે દોસ્તોયેવસ્કા જેવા લેખકો ઘટનાવિધાનને અપ્રતીતિકર બતાવ્યા વગર વધુ ગહન અને વધુ પ્રભાવક અસરો જન્માવે છે.

૬, ફેબ્રુ. '૮૧

## “રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ”-એક અવલોકન

શ્રીશ ઝોઝા

સિતાંશુ યશશ્વન્દનો શોધપ્રબંધ “રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ” કાવ્ય-સિદ્ધાંતચર્ચાનાં આપણાં અસ્પર્શ્ય પુસ્તકોમાં નોંધપાત્ર ઉમેરો કરતું પુસ્તક છે. એમણે વળી એની તુલનાત્મક અભ્યાસપદ્ધતિ એતું સૌથી પચાનાઈ લક્ષણ ગણાય. પશ્ચિમમાં વિકસેલા કાવ્યસિદ્ધાંત અને આપણા ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત વચ્ચે કેટલાક દેખીના ભેદોને ચીંધી બતાવવા સિવાય વધુ સક્ષમતાથી કે તારતમ્ય દૃષ્ટિએ આ બે અભિનિર્મોહ તપાસીને બે કાંઈ સામ્યલક્ષણો એ બે વચ્ચે હોય તો તે તારવી, ‘આપવાનો પુરુષાર્થ’ પ્રાપ્ત થયો નથી. આ પ્રશ્નના લેખકે ભારતીય કાવ્યભીર્માસા સાહિત્યમાં રસ અને ધ્વનિસિદ્ધાંતોની ચર્ચાના પ્રમાણમાં જેનો તુલનાએ ઝોઝા વિચાર થયો છે તે જગન્નાથના “રમણીયતા”ના સિદ્ધાંતની, અને પશ્ચિમમાં જેની ચર્ચા થઈ થઈ છે અને જેમાંથી ત્યાં સાહિત્યવિવેચનની એક આખી શાખા વિસ્તરી છે તે કેન્દ્રના આકારસિદ્ધાંતની ચર્ચાના તંત્રોત્પત્તિ અનુસંધાન કરવાનો અને તે સાથે ભર્તૃહરિના ભાષાવિચારને વણી લેવાનો પ્રભાવક પુરુષાર્થ કર્યો છે. અને એ માટે એ આપણા અભિનન્દનના અધિકારી હરે છે.

અહીં નિરૂપેલી ચર્ચાના ફલસ્વરૂપે કાંઈ નવી સિદ્ધાંત-સ્થાપના કર્યાં નથી. યશ પોતાને મળે એ કરતાં આ પદ્ધતિએ આ અને આવી ચર્ચાના આધારે હવે પછી કંઈક વધારે વિચારણા થવાના સંજોગો નિર્માણ થાય એટલો જ એમનો દાવો છે.

ખીનું પોતે જે પ્રમેયો ધાર્યા છે તે પરથી અને પોતે સ્વીકારેલી

પદ્ધતિને આધારે તારતમ્યો પર આવવામાં આ કે તે વાદ માટે એમનું કોઈ predilection ન હોવાની સ્પષ્ટતા એમણે કરી છે. જો કે શુદ્ધરાત્રી સાહિત્યવિવેચનમાં પાછલા બેએક દાયકામાં સ્વરૂપવાદી વિવેચનધારાની ચર્ચા અને તદનુસાર જે સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ આરંભાઈ તેમાં આકારની પાયાની વિશ્લાવના પરત્વે ચોક્કસાઈ અને સ્પષ્ટતાનો અભાવ હોવાનું એમને જણાયું છે. એટલે એ ખ્યાલને સ્પષ્ટ કરવાની એક નેમ તો એમની છે જ એવું ફ્લિન થાય છે ખરું. “આકાર”ની ચર્ચા માટે આ નાનકડા ગ્રંથમાં જે વિસ્તાર એમણે રોક્યો છે તે પરથી પણ આવા અનુમાનને પુષ્ટિ મળે છે.

લેખકના સંકલ્પ અને સિદ્ધિ (intention and achievement) વિષે આટલું પ્રાસ્તાવિક કહીને પુસ્તકની ચર્ચાનો સાર સમજાવે.

અહીં લેખકે અનુભવથી કાવ્યાનુભવ એ ગતિનો આલેખ સ્પષ્ટ કરવા માટે જ્ઞાનમીમાંસા અને અસ્તિત્વમીમાંસાની દૃષ્ટિએ પ્રથમ તો અનુભવમાત્રનું સ્વરૂપ અને સત્તા સમજવાનો ઉપદેશ રાખ્યો છે. મનુષ્યને અસ્તિત્વ છે એટલે એનામાં અનુભવ પામવાની પ્રક્રિયા પણ ચાલે જ છે, આ અનુભવો તથા રૂપે મળતા હોવાનું સિતાંશુ નોંધે છે : કાર્યશીલતાના; ચેતનશીલતાના અને સ્વપનાવસ્થાના. (આપણે સાથે એ પણ નોંધીએ કે સિતાંશુની આ વિચારણામાં જુદા જુદા તળાકે આવી ત્રિ-પરિમાણુ વ્યવસ્થા જોવાનો અભિગમ રહ્યો છે) અનુભવક્ષમતા એ તો અસ્તિત્વનું સર્વસાધારણ લક્ષણ, ત્યારે કલાકૃતિ દ્વારા પમાતા અનુભવનું સ્વરૂપ અને જાંધારણ શું અને કેવું ? આ પ્રશ્નથી જ કલાનુભવના સ્વરૂપ સંદર્ભે કલામાં આકાર (form)-ને સમજવાની ભૂમિકા રચાવા પામે છે.

આ ભૂમિકાની તાર્કિક ચર્ચા માટે કેન્ટના તત્ત્વવિચારને આધાર અનિવાર્ય ગણાય અને સિતાંશુએ કેન્ટની સ્વરૂપવિષયક તત્ત્વચર્ચાનો આલેખ વિગતે આપ્યો છે. વસ્તુતઃ પોતે જે સિદ્ધાંતની સ્થાપના કરવા ધારી છે તેના એક સ્તંભને એમણે કેન્ટના તત્ત્વત્રાન્ની પીઠિકા પર દઢ રીતે ટેકવ્યો છે. સિતાંશુના આ અભિગમને નોંધપાત્ર ગણવો પડે કેમ કે form-ની આપણે ત્યાં થયેલી ચર્ચામાં આવી જ્ઞાનમીમાંસાનો આધાર પૂર્વે ખાસ લેવાયો નથી, સિતાંશુના પક્ષે આને એક પ્રસ્થાન ગણાવી શકાય.

## “રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ”-એક અવલોકન

શીરા બોઝા

સિતાંશુ યશસ્વંતે શોધપ્રબંધ “રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ” કાવ્ય-સિદ્ધાંતચર્ચાનાં આપણાં અપસંખ્ય પુસ્તકોમાં નોંધપાત્ર ઉમેરો કરતું પુસ્તક છે. એમાંયે વળી એની દુલ્લભાત્મક ‘અભ્યાસપદ્ધતિ એનું’ સૌથી ધ્યાનાર્હ લક્ષણ ગણાય. પશ્ચિમમાં વિકસેલા કાવ્યસિદ્ધાંત અને આપણા ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત વચ્ચે ટેટલાક દેખીતા ભેદોને ચીંધી બતાવવા સિવાય વધુ સૂક્ષ્મતાથી કે તારતમ્ય દૃષ્ટિએ આ એ અભિગમોને તપાસીને જો કોઈ સામ્યલક્ષણો એ એ વચ્ચે હોય તો તે તારવી, આપવાનો પુરુષાર્થ ખાસ થયો નથી. આ મંથના લેખકે ભારતીય કાવ્યભીર્માસા સાહિત્યમાં રસ અને ધ્વનિસિદ્ધાંતોની ચર્ચાના પ્રમાણમાં જેનો વૃદ્ધનાએ ઝાઝો વિચાર થયો છે તે જગન્નાથના “રમણીયતા”ના સિદ્ધાંતની, અને પશ્ચિમમાં જેની ચર્ચા થઈ ચઈ છે અને જેમાંથી ત્યાં સાહિત્યવિવેચનની એક આખી શાખા વિસ્તરી છે તે કેટલા આકારસિદ્ધાંતની ચર્ચાના તંત્રોનું અનુસંધાન કરવાનો અને તે સાથે ભર્તૃહરિના ભાષાવિચારને વણી લેવાનો પ્રભાવક પુરુષાર્થ કર્યો છે. અને એ માટે એ આપણા અભિનન્દનના અધિકારી હરે છે.

અહીં નિરૂપેલી ચર્ચાના ફલસ્વરૂપે કોઈ નવી સિદ્ધાંત-સ્થાપના કર્યાનો યશ પોતાને મળે એ કરતાં આ પદ્ધતિએ આ અને આવી ચર્ચાના આધારે હ્રદયે પછી, હંઈક ન્યયને તિથ્યસચ્ચા થયાના સંખેએ મિર્મત્યુ થાય એટલા જ એમનો દાવો છે.

ખીજું પોતે જે પ્રમેયો ધાર્યા છે તે પરથી અને પોતે સ્વીકારેલી

પદ્ધતિને આધારે તારતમ્યો પર આવવામાં આ કે તે વાદ માટે એમનું કોઈ predilection ન હોવાની સ્પષ્ટતા એમણે કરી છે. જો કે ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં પાછલા બેએક દાયકામાં સ્વરૂપવાદી વિવેચનધારાની ચર્ચા અને તદનુસાર જે સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ આરંભાઈ તેમાં આકારની પાયાની વિભાવના પરત્વે ચોક્કસાઈ અને સ્પષ્ટતાનો અભાવ હોવાનું એમને જણાયું છે. એટલે એ ખ્યાલને સ્પષ્ટ કરવાની એક નેમ તો એમની છે જ એવું ફક્ત થાય છે ખરું. “આકાર”ની ચર્ચા માટે આ નાનકડા ગ્રંથમાં જે વિસ્તાર એમણે રોક્યો છે તે પરથી પણ આવા અનુમાનને પુષ્ટિ મળે છે.

લેખકના સંકલ્પ અને સિદ્ધિ (intention and achievement) વિશે આટલું પ્રાસ્તાવિક કહીને પુસ્તકની ચર્ચાનો સાર સમજાવે.

અહીં લેખકે અનુભવથી કાવ્યાનુભવ એ ગતિનો આલેખ સ્પષ્ટ કરવા માટે જ્ઞાનમીમાંસા અને અસ્તિત્વમીમાંસાની દૃષ્ટિએ પ્રથમ તો અનુભવમાત્રનું સ્વરૂપ અને સત્તા સમજવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે. મનુષ્યને અસ્તિત્વ એટલે એનામાં અનુભવ પામવાની પ્રક્રિયા પણ ચાલે જ છે. આ અનુભવો ત્રણ રૂપે મળતા હોવાનું સિતાંશુ નોંધે છે : કાર્યશીલતાના; ચેતનશીલતાના અને સ્વાનાવસ્થાના. (આપણે સાથે એ પણ નોંધીએ કે સિતાંશુની આ વિચારણામાં જુદા જુદા તબક્કે આવી ત્રિ-પરિમાણ વ્યવસ્થા જોવાનો અભિગમ રહ્યો છે) અનુભવક્ષમતા એ તો અસ્તિત્વનું સર્વસાધારણ લક્ષણ. ત્યારે કલાકૃતિ દ્વારા પમાતા અનુભવનું સ્વરૂપ અને બંધારણ શું અને કેવું ? આ પ્રશ્નથી જ કલાનુભવના સ્વરૂપ સંદર્ભે કલામાં આકાર (form)-ને સમજવાની ભૂમિકા રચાવા પામે છે.

આ ભૂમિકાની તાત્વિક ચર્ચા માટે કેન્ટના તત્ત્વવિચારનો આધાર અનિવાર્ય ગણાય અને સિતાંશુએ કેન્ટની સ્વરૂપવિષયક તત્ત્વચર્ચાનો આલેખ વિગતે આપ્યો છે. વસ્તુતઃ પોતે જે સિદ્ધાંતની સ્થાપના કરવા ધારી છે તેના એક સ્તંભને એમણે કેન્ટના તત્ત્વજ્ઞાનની પીઠિકા પર દઢ રીતે ટેકવ્યો છે. સિતાંશુના આ અભિગમને નોંધપાત્ર ગણવો પડે કેમ કે form-ની આપણે ત્યાં થયેલી ચર્ચામાં આવી જ્ઞાનમીમાંસાનો આધાર પૂર્વે ખાસ લેવાયો નથી. સિતાંશુના પક્ષે આને એક પ્રસ્થાન ગણાવી શકાય.

આકાર-સ્વરૂપ એ એવું તત્ત્વ છે જે આ દષ્ટજગતમાંથી મનુષ્યચિત્ત પર પડતા-ઝિલાતા સંસ્કારો-સંવેદનો વગેરેમાં સંરચનાત્મક વ્યવસ્થા સ્થાપીને એમને અનુભવગ્રમ્ય બનાવી શકે. પરંતુ આ મૂળ સંવેદનોનું પોતાનું પણ એક અંતસ્થ (inherent) વ્યવસ્થાતંત્ર હોય છે અને તે વાસ્તવાનુભવથી સંપૂર્ણ સ્વતંત્ર-નિરપેક્ષ હોય છે. આવું અનુભવનિરપેક્ષ રૂપ તે a priori form, આનો સીધો સંબંધ કેન્ટ શુદ્ધ ઈક્ષા-pure perception-સાથે સ્થાપે છે. વળી ચિત્તમાં ખીણ એક શક્તિ પણ રહેલી છે-વિચારશક્તિ. એના વડે શુદ્ધ ઈક્ષાને તે વિચારના આકારો forms of thought-માં ઢાળીને અનુભવમૌલિકી સીમામાં લાવી શકે છે. આ પ્રક્રિયાને કેન્ટ આમ સમજાવે છે : Thinking is the act of relating ■ given intuition to an object.

પરંતુ આ objectનું જ્ઞાન જોને યાય છે અને જે એક object ને ખીણ object થી વેતળું પાડીને સમજી શકે છે તે subject એટલે કે જ્ઞાતા એટલે કે ચેતના તે તો અનેકવિધ ઇન્દ્રિય સંવેદનો-sensesનો ખડકલો છે. આ ઇન્દ્રિયસંવેદનો અનુભવનું રૂપ કયારે પામે ? સંવેદનો લેખે તો એ બધાં કેવળ ઉદ્દીપનોથી વિશેષ કંઈ નથી. જ્યારે એમને વસ્તુ-સ્થળ-કાળ-અને તેથી ચે વધુ તો ચિત્તના કોઈ હેતુનું આલંબન મળે ત્યારે તે sensation સંવેદનમાંથી perception ઇક્ષામાં રૂપાંતરિત થાય. એ ઇક્ષા understanding-અભિજ્ઞાની પ્રક્રિયામાંથી પસાર થતાં તે conception-વિભાવના બને અને તે વિચાર-thought રૂપે અનુભવ-ગ્રમ્ય બને એવો આલેખ કેન્ટની વિચારણામાં મળે છે. આ આખી પ્રક્રિયામાં સંઘટના અને રૂપાંતરનો ક્રમ રહેલો છે. એ સમજાવતાં કેન્ટ કહે છે. By sensibility forms are given, by understanding they are cogitated.

આમ કેન્ટમાં અનુભવપ્રક્રિયાના મુખ્ય બે સ્તંભો ઇન્દ્રિયસંવેદન અને અભિજ્ઞા એવા જોવા મળે છે. પણ પાછળથી કેન્ટ “આપણને હજી સુધી અજ્ઞાત” એવા ત્રીજા સ્તંભનું સૂચન કરે છે જેનો આધાર લઈ હાઇડેગરે એનું કલ્પના-*imagination*-એવું સ્પષ્ટ નામાભિધાન કર્યું. એટલે મૂળભૂત રીતે કેન્ટમાં પણ જ્ઞાનમીમાંસાનું આવું ત્રિક રચાય છે જેમાંથી ત્રણ પ્રકારના આકારો નીપજતા હોવાનું ત્રાસૂતમ્ય નીકળે. તે છે

ઇન્દ્રિયસંવેદનના આકારો (forms of sensibility), અભિજ્ઞાના આકારો (forms of understanding) અને કલા આકારો (art forms). સિતાંશુ આ આખો મુદ્દો ઘણી વિશદતાથી સ્પષ્ટ કરે છે.

અહીં એક વાત એ ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે કેન્ટ કેવળ આકારના જ જુદાં જુદાં સ્તરોની વાત નથી કરતા, પણ એક આકાર(રૂપ)માંથી ખીજા આકારમાં થતા રૂપાંતરની પણ વાત સાથે સાથે જ કરતા હોય છે. એટલે અનુભવ એ પોતે એક આકાર છે એમ કહીએ તો તે કઈ રૂપાંતર-પ્રક્રિયાને આતે કલાનુભવ બને છે તે જોવાનું પણ પ્રાપ્ત થાય. અનુભવને કલાનુભવમાં રૂપાંતરિત કરનાર, એ બે વચ્ચે અનુસંધાન સ્થાપનાર, એમની વચ્ચે mediation કરનાર શક્તિ તે imagination એમ પાછળથી સ્પષ્ટ થયું. કેન્ટે તો એને mystery કહીને જ સંતોષ માન્યો હતો. સિતાંશુ યોગ્ય રીતે જ કહે છે કે હાઈડેગરે સ્પષ્ટપણે આ શક્તિને pure productive imagination કહી. સિતાંશુએ અહીં કાર્યિત્રી પ્રતિભા સાથે આનો સંબંધ જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોત તો કંઈક રસપ્રદ તારતમ્યો પ્રાપ્ત થાત. કેપ્પનાની આ શક્તિને pure એટલા માટે કહી કે એ શક્તિ પણ અનુભવનિરપેક્ષ છે. અને છતાં, સિતાંશુ નોંધે છે તેમ, એ શક્તિ જ અનુભવને શક્ય બનાવતી હોઈ એને productive (કાર્યિત્રી) પણ કહેવાઈ. આ શક્તિ sensibility અને understanding (વેદનશીલતા અને અભિજ્ઞા)થી પણ ઉપર રહીને the-thing-in-itself-વસ્તુતત્ત્વને અનુભવગમ્ય બનાવવા સમર્થ છે. આ આખીયે ચર્ચા પરથી સિતાંશુ એવા તારતમ્ય પર આવે છે કે વેદનશીલતા શુદ્ધ આકારો-pure formsનું નિર્માણ કરે, અભિજ્ઞા વિચારોના .. આકારો forms of thought અથવા pure concepts શક્ય બનાવે અને કેપ્પના અનુભવને શક્ય બનાવે.

પણ પ્રશ્ન હવે એ થાય કે આ ત્રણ તરવો દ્વારા કેવળ અનુભવની પ્રક્રિયા તો સમજાવી શકાય, પણ તેની સાથે કલાના અનુભવ અને કલાના આકારોનો સંબંધ શો રીતે સ્થાપી શકાય ?

કેન્ટ અને એમની પરંપરાના અન્ય ચિંતકોની વિચારણાનાં મહત્ત્વનાં બિંદુઓને આધારે સિતાંશુ એવી સમજ કેળવે છે કે જ્ઞાનમૂલક અનુભવો



noetic અનુભવો-જે discursive છે તે સૌંદર્યમૂલક-aesthetic અનુભવો જે non-discursive અથવા intuitive છે તેનાથી જુદા પડવાનું કારણ એ છે કે પહેલા પ્રકારના અનુભવો વિભાવનાગ્રન્ય છે જ્યારે બીજા પ્રકારના intuitive છે, intuitionમાંથી જન્મે છે પણ કંના એ અનુભવને વિષય હોઈ આ empirical intuition જે intuitionમાંથી એ જન્મે છે તેને pure intuition કહેવાય જ્યારે બાકીના અનુભવો અશિષ્ટ રૂપ હોઈ pure conceptsમાંથી મળતા અનુભવો ગણાય

સિતાશુની આ ચર્ચામાં થોડીક મુશ્કેલી જણાય છે એમણે જે ચર્ચા નિરૂપી છે તેના ઉપરથી એની સમજ બધાવા પામે છે કે બધે concepts વિભાવન એ અને intuition એકમેકથી વેગળી એવી ચેતનાની શક્તિઓ કે લક્ષણો છે પણ કેન્ટ જે સંઘટના અને રૂપાંતરનો આલેખ આપે છે અને જેનો હેતુ આગળ થઈ ગયો તેમાં કદાચ આ બે રૂપાંતર પ્રક્રિયાના બિન્દુઓ હોવાનું વધારે પ્રતીતિ કર લાગે છે અ-ચથા કેન્ટના આ બે વિધાનો જેનો સિતાશુએ ઉલ્લેખ નથી કર્યો, તે કેવી રીતે સમજ-સમજાવી શકીશું? એ એક સ્થળે કહે છે Thinking is the act of relating a given intuition to an object વળી અન્યગ્રાહ્ય છે તેણે છે Thoughts without content are empty, intuition without concepts are blind અ-ચથા વિષદ અને સ્પષ્ટ એવી સિતાશુની વિચારણામાં આ મુદ્દા પરત્વે જે સ્પષ્ટતા રહેવા પામી છે તે ખટકે એવી છે લાઘવ જે આ મથનુ એક મોટું ભૂષણ છે તે જ્યાં વિસ્તાર અનિવાર્ય હોય ત્યાં એનું દૂષણ તો બની જેવું નથી ને એવો પ્રશ્ન સિતાશુએ વારંવાર પોતાને જ પૂછવો જોઈતો હતો.

ત્રણ પરિભાષણોની પીઠિકા પર જે રીતે પોતે સ્થાપવા ધારેનો સિદ્ધાંત ટેકવવાની વ્યવસ્થા લેખકે વિચારી છે એમાં એક પક્ષે કેન્ટની આકારમીમાંમાં બીજો જગન્નાથનો રમણીયતામીમાંસા અને ત્રીજો હર્ષહરિની ભાષામીમાંસાને લઈને એ ત્રણે વચ્ચે પરસ્પર ચા મધ જોવા-નિરૂપવાના બૌદ્ધિક પુરુષાર્થમાં એમની વ્યુત્પન્નમતિ તથા અતે સૌંદર્ય પ્રકરણો આપે છે અને ભવિષ્યની કાવ્યમીમાંસા માટે કેટલાક દિશાસૂચકો આપે છે કેન્ટનિરૂપિત formના વિચારનો જગન્નાથના રમણીયતાવિચાર સાથેનો સંબંધ જોવાના ઈરાદે તર્કનિષ્ઠ, કૃતિનિષ્ઠ, અને તુલનાત્મક રીતિએ તપાસ કરતા

રમણીયતાને। પરંપરાગત અર્થ “સુંદરતા,” “રમણીય” એટલે “સુંદર-આહ્લાદક” વગેરે તથા “રમણીય” એટલે રમણ્યોચ્ચ-કીડાચોચ એવો અર્થ આધારભૂતતા સાથે સ્વીકારે છે અને એમ કરવામાં ભરતનો આધાર લઈ કૃતિનિષ્ઠતા અને તર્કનિષ્ઠતાની પ્રતીતિ દરાવે છે.

જગન્નાથે કાવ્યની વ્યાખ્યા આપતાં કહ્યું છે કાવ્ય એટલે રમણીય અર્થનો પ્રતિપાદક શબ્દ. જગન્નાથના મતે આ રમણીયતા એ જ કાવ્યને વિશેષ્ય બનાવનાર એવો કાવ્યધર્મ છે. સિતાંશુ કહે છે તેમ જગન્નાથને મત “કાવ્ય” એ એક જ શબ્દ દ્વારા “કાવ્યતા” અને “વિશેષ્યતા” એ બંને ધર્મો અભિપ્રેત છે અને એ બંને પરસ્પર અવગ્રહેક હોઈ “રમણીયતા” એ વિશેષણરૂપે કાવ્યધર્મ બની નીચ છે. આ રમણીયતા એટલે લોકોત્તર આહ્લાદ પ્રેરતી જ્ઞાનજોયરતા, અહીં લોકોત્તર એ આહ્લાદનું વિશેષણ છે એટલે દક્ષિત એમ થાય કે રમણીયતા એ એક વિશેષ પ્રકારનો આહ્લાદ પ્રેરતું તત્વ છે. આમ એક તરફ જ્ઞાનમીમાંસાની ભૂમિકાએ જ્ઞાન જોયરતા, ભાવના, અનુભવસાક્ષિકતાનો વિચાર, અને અસ્તિત્વમીમાંસાની ભૂમિકાએ લોકોત્તરતા, સંનિવેશચારુતા તેમ જ પ્રતિભા-કાવ્યધટના એમ એ ભૂમિકાઓને સંકળી લઈને જગન્નાથકથિત રમણીયતાની વિભાવનું સિતાંશુ પોતાની રીતે સમજવા પ્રયત્ન કરે છે.

રમણીયતા દ્વારા જે લોકોત્તર આહ્લાદ મળવાનું જગન્નાથ કહે છે તે જ્ઞાનજોયરતાજન્ય છે. આ જ્ઞાન ભાવનારૂપી જ્ઞાન છે અને એવા જ્ઞાનનું પ્રધાનલક્ષણ એ છે કે તે પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક છે. આકારની ચર્ચામાં અનુભવ અને કલાનુભવને જે રીતે નિરૂપે છે તે પરથી એવું દક્ષિત કરી શકાયું છે કે આકાર form એટલે મૂળસામગ્રી સાથે સંકળાયેલો સમાધિરૂપે પમાતો અનુભવ. એમાં મૂળસામગ્રી પર ચિત્ત કરતું હોય, contemplation કરતું હોય એવું અભિપ્રેત છે. એટલે આકાર દ્વારા જે અનુભવ થાય છે તે અનુભવનું સુસ્થિર, સમાધિયોગ્ય એવું એક લક્ષણ. પરંતુ અનુભવમાત્ર આ એક જ પ્રકારના તો નથી - ન હોઈ શકે. \*

\* (કેન્ટે તો આકાર દ્વારા પમાતા અનુભવ-કલાનુભવની વાત કરી. અનુભવનું આ સિવાય જે લક્ષણ છે તે જગન્નાથમાંથી શોધવાનો સિતાંશુનો ઉપક્રમ છે. અહીં એ યાદ આવી નીચ છે કે લોન્ગ્વલ્ડનસે ઉદાત્તસાહિત્યની વિભાવના નિરૂપી તેના સેંકડો વર્ષો પછી જે ઉદાત્ત નથી અને છતાં જે સાહિત્ય નામને યોગ્ય, આહ્લાદ-

તો જે ખીબ પ્રકારના અનુભવો છે તે રમણીયતાના લક્ષણયુક્ત, ભાવનારૂપે પમાતા, મૂળસામગ્રી સાથે પુનઃ પુનઃ અનુસંધાન સાધતા એવા અનુભવો. એટલે જન્મનાથ જે આ પ્રકારના અનુભવની મીમાંસા કરે છે તે આપણી કાવ્યપરંપરામાં એક મોટી ઘટના છે. રસમાં સમાધિ, સુસ્થિરતા એ અનુભવનું લક્ષણ ગણાયું છે. એટલે એ રીતે રસાનુભવ આકારની કેન્ટની વિભાવનાનો વધારે નજીકનો સંગોત્ર હોવાનું કહી શકાય. અલગત, એની વધુ વિચારણા ચિનાંશુએ કરી નથી, કારણ એમના વિષયની મર્યાદાની ખડાર એ કદાચ રહે છે.

પણ “રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ” એટલું તો સૂચિત કરે જ છે રસની વિભાવના એકલી કાવ્યાનુભવમાત્રને આધારી હઈ શકે નહિ.

રમણીયતાની વિભાવના ચર્ચાતાં સિતાંશુ એ અનુભવનું માધ્યમ શબ્દ એ શું છે તે પણ સમજવા પ્રયત્ન કરે છે. રસનો કે રમણીયતાનો અનુભવ પ્રેરનાર જે કાવ્યાર્થ છે તેનું માધ્યમ તો શબ્દ. આપણે “રસાત્મક વાક્ય તે કાવ્ય” અને “રમણીયાર્થ પ્રતિપાદક શબ્દ તે કાવ્ય” એ સૂત્રો બહુજીએ જ છીએ. આમ એક તરફ કાવ્યરૂપ ધરતો રસાત્મક શબ્દ સુસ્થિર, સમાધિરૂપ, વિશ્રાન્તિજન્ય અનુભવ કરાવે તો તે જ શબ્દ રમણીયાર્થ પ્રતિપાદનારે ‘ભાવનારૂપી, પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક લેહિતાર આદિદ્વાર રૂપી અનુભવ પણ કરાવે.

તાત્પર્ય એ કે કવિ જ્યારે જ્યારે શબ્દ પ્રયોગે ત્યારે ત્યારે પ્રત્યેક પ્રસંગે રસનિષ્પત્તિની જ અપેક્ષા ન રાખી શકાય. કેઈ વૈકલ્પિક, પણ તેટલી જ મહત્વની, તેટલી જ કાવ્યાત્મક અનુભૂતિ પણ તેનાથી સિદ્ધ થાય. આગળ કહ્યું તેમ કાવ્યાનુભવ માત્ર રસાનુભવ નથી. હવે એમ પણ કહીએ કે શબ્દ માત્ર રસનિષ્પત્તિને જ તાકત્તું માધ્યમ નથી. સિતાંશુ એમ

જનક, કલાતરવયુક્ત એવી સર્જનાત્મક કૃતિઓ છે તેનો વિચાર કરતાં બર્કે beautifulની વિભાવના નિપજવી. અલગત, સાહિત્યવિવેચન કે તત્ત્વજ્ઞાન એ બેમાંથી એકેય બર્કેના રસના મુખ્ય વિષયો ન હતા એટલે એ દિશામાં એ કશું મહત્ત્વનું પ્રદાન કરી શક્યો નહિ. પણ અહીં એ નોંધવું રસપ્રદ ગણ્યો કે કેન્ટ જે કબ્જ સાહિત્યવિચાર નિરૂપ્યો તે બર્કેથી પ્રભાવિત હતો.)

સ્થાપિત કરે છે કે રસાનુભવ અને રમણીયાનુભવ એ form અને flow રૂપ છે. બંને સાચા કાવ્યાનુભવ અવશ્ય છે. પણ રમણીયાર્થ પ્રતિપાદક શબ્દ કે જે દ્વારા પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક ભાવનારૂપી જ્ઞાન (અનુભવ-રમણીયાનુભવ) શક્ય બને છે તેમ પ્રતિપાદિત કરનાર જગન્નાથમાં શબ્દ-તત્ત્વનો મહત્ત્વને એના યોગ્ય પરિગ્રેક્ષ્યમાં ઓળખવામાં આવ્યું છે, જે રસવિચારમાં નથી થયું.

આમ જગન્નાથનો રમણીયતા સિદ્ધાંત સમજવતાં શબ્દની શક્તિને સમજવાનું પણ અનિવાર્ય બની જાય છે. એટલે અહીં આધુનિક સાહિત્ય-વિચારમાં form પછી જે ખીજું મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે તે શબ્દવિચારને નિરૂપવાનું લેખકને પ્રાપ્ત થાય છે.

આમ કરવામાં કેન્ટ-જગન્નાથ પછી લેખક એમની વિચારણામાં ભર્તૃહરિના “વાઠકપદીય”માં નિરૂપેલા ભાષાતત્ત્વવિચારનો આધાર લે છે. આનંદવર્ધને પણ ધ્વનિમાં રહેલા સ્ફોટતત્ત્વને સમજવતાં ભર્તૃહરિ અને એમની પરંપરાના વૈયાકરણોએ નિરૂપેલા સ્ફોટસિદ્ધાંતનો આધાર લીધો છે એ આપણે જાણીએ છીએ. શબ્દ એટલે વર્ણોની વ્યવસ્થિત યોજના. વર્ણ એટલે ધ્વનિ. પ્રત્યેક ધ્વનિઘટક સ્વતંત્રરૂપે એક સ્ફોટરૂપે આવિષ્કૃત થાય છે. પણ શબ્દમાં વર્ણઘટકોનો એવો પરસ્પર સંબંધ જોડાયેલો હોય છે કે શબ્દ અર્થને નિબંધન કરે ત્યાં સુધીમાં આ વર્ણઘટકોના સતત સંયોગ-વિયોગની પ્રક્રિયા દ્વારા પરસ્પર આંતરિક અનુસંધાન દ્વારા અર્થનિબંધનની પ્રક્રિયા પૂર્ણ થાય છે. એ જ રીતે રમણીયતા દ્વારા પમાતું ભાવનારૂપી જ્ઞાન જે પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક છે તેમાં શબ્દના સંયોગવિયોગની સાતત્યમૂલક ઘટકનિર્મિતિની પ્રક્રિયાના પરિણામરૂપે રમણીયાર્થપ્રતિપાદક કાવ્ય નિબંધન થાય.

આમ રસ સ્થિર, સમાધિયોગ્ય, contemplation યોગ્ય, વિશ્રાંતિ-જન્ય આનંદનો અનુભવ આપે છે ત્યારે રમણીયાર્થપ્રતિપાદક શબ્દ દ્વારા તે પ્રવાહરૂપી પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક એવા રમણીયાર્થની પ્રતિપત્તિ થાય છે. તે પછી એક તરફ રસાનુભવ, અને ખીજી તરફ કલાઆકાર (Art form) દ્વારા પમાતા કાવ્યાનુભવ સાથે રમણીયાનુભવનો શો અને ટેવો સંબંધ શી રીતે સ્થાપવો એ પ્રશ્ન સુધી સિતાંશુ આવી પહોંચે છે અને ત્યાંથી જ રમણીયતાના વાગ્વિકલ્પો ચોક્કસપણે નિરૂપવા પ્રતિ એ વળે છે.

આમ કરવામાં લેખક મુશ્કેલીઓનો અનુભવ કરે છે, એનો એકરાર પણ કરે છે. છતાં ભારતીય કાવ્યગીમાંસામાં જુદા જુદા મીમાંસકોએ કાવ્યાનુભવનું સ્વરૂપ વર્ણવતાં સમાધિ, વિશ્રાંતિ, વિમર્શ, વાત્કાલિકતા, તન્મયતા, સ્વયંપર્યાપ્તતા, વિગ્રહિતવેદ્યાન્તરતા આદિ જેવા પ્રયોજેલા શબ્દોમાં અર્થ-જાણાનું સામ્ય લેખક જુએ-જતાવે છે અને કહે છે કે જો સમાધિ-રસ દ્વારા અનુભવભાગની સુસ્થિરતા અભિપ્રેત હોય છે તો વિશ્રાન્તિ દ્વારા કલાનુભવની. (અહીં વિશ્રાન્તિની વિભાવનામાં પણ, લેખકને જો ત્રિ-પરિ-માણી વિચારવ્યવસ્થાથી બહાર નીકળવાનું અભિપ્રેત હોત તો કદાચ એરિસ્ટોટલના catharsis સાથે સંબંધ જોડવાનું પ્રાપ્ત થાત.) એટલે સમાધિથી વિશ્રાન્તિ સુધીનો ત્રિવિધોત્પત્તિ તપાસતા આપણે રસની ભૂમિકાને પામીએ છીએ. કલા સૌંદર્યને સમજવાની આ એક દૃષ્ટિ થઈ. પણ અગાઉ કહેવાઈ ગયું છે તેમ કલાનુભવને સમજવાની ખીણ વૈકલ્પિક ભૂમિકાઓ પણ છે જ. અને તેની તપાસ લેખકને કરવી છે. એટલે Art form દ્વારા કેન્દ્રી જ્ઞાનમીમાંસાના આધારે વિકસેલો, આકારસિદ્ધાંત કાવ્યાનુભવને સમજવાની ખીણ દૃષ્ટિ એમ લેખકે સ્વીકારે છે. તો રમણીયતા-સિદ્ધાંતમાં પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક ભાવનારૂપી અનુભવ કે જે શબ્દના ઉપનિબંધન દ્વારા ચક્રય બને તે એ જ વસ્તુને સમજવાની ત્રીજી દૃષ્ટિ એમ લેખકને સિદ્ધ કરવું છે. એ ત્રીજી દૃષ્ટિ સિતાંશુને જગન્નાથ પાસે મળી છે એટલે એમને આપણે જગન્નાથના અભિનવ ભાવ્યકાર કહીએ તો તે અતિશયોક્તિ નહિ ગણાય.

હવે Art-formમાં તો contemplation અર્થાત્ સમાધિ, સુસ્થિરતાનું લક્ષણ હોવાનું સ્પષ્ટ છે જ. એટલે રસસિદ્ધાંત સાથે એનું કંઈક સામ્ય જોઈ શકાય એનો નિર્દેશ આગળ અપાયો હતો. પણ આ સામ્ય ખતાવવામાં લેખકે રસ નથી દાખવ્યો તેનું કારણ કદાચ એમ હોઈ શકે કે એમનો રમણીયતા-વિચાર પર જ મુખ્ય ઝોક છે. કદાચ એમ પણ હોય કે રસને તો પરંપરાગત રીતે ભાવકેન્દ્રી કાવ્યવિભાવના ગણવામાં આવી છે. જ્યારે પશ્ચિમની કાવ્યવિભાવના (જેમાં form, contemplationની વિભાવનાઓ પણ સમાવિષ્ટ ગણાય) તો સર્જકેન્દ્રી છે. એટલે આ પાયાના ભેદનું સમાધાન ક્યાં શોધવું ?\*

\* રસ ભાવકેન્દ્રી છે કે કૃતિકેન્દ્રી છે તે પણ ચર્ચાસ્પદ પ્રશ્ન છે. પણ રસને ભાવક-

Form અને રસ વચ્ચે સંબંધ જોવામાં ખીજી પણ એક મુશ્કેલી લેખક અનુભવે છે. કારણ એ નેધિ ॥ તેમ form તો કૃતિગત તત્ત્વ છે (કેન્ટ એને અવારનવાર ચિત્તગત પણ ગણે છે તે સિતાંશુ બણે છે) જ્યારે ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં વિશ્વાત્તિ આદિ વિભાવનાઓ ભાવકગત છે. (એ કાવ્યપદાર્થગત તત્ત્વ છે તે વાત સિતાંશુ નથી જાણતા એવું નથી) એટલે એ બે અમુક રીતે ભિન્ન જ રહેવાનાં. અને રમણીયતા એ બે વચ્ચેની ભિન્નતાને વિગલિત કરનાર, અને બેમાં સાયુજ્ય-સમરૂપતા-પરસ્પર પૂરકતા લાવનાર વિભાવના છે એવી એમની સમજ છે.

લેખકની ચર્ચામાં આ એવો તબક્કો છે જ્યાં એ એક પછી એક સ્થાપનાઓ કરતાં કરતાં, એમ કરવામાં પોતે રચેલા તર્કમાં કયાંય ત્રુટિઓ, ઢોપો તો નથી રહેતા ને એ વિષે પોતાને પ્રશ્નો પૂછતા જાય છે, નમણી કહીઓનો ગર્ભિત એકરાર કરતા જાય છે. કારણ એમના પક્ષે અભિનિવેશ નથી. અને એટલે જ આપણને પણ કેટલાક પ્રશ્નો એમને પૂછવાનું ફાવે તેમ છે. ખરેખર તો જ્ઞાનના પ્રદેશમાં બોજ કરનાર સ્થાપના કરવા કરતાં સંકેતો સ્વીકારવાનું પસંદ કરે અને સિતાંશુનો એવો અભિગમ રહ્યો છે.

કેન્ટે art form કે mere formની ચર્ચા કરતાં એવું કહેવું કે આ art formનું ઉદ્ભવસ્થાન વેદનથીલતાથી ભિન્ન એવી કોઈ ચિત્તશક્તિમાં રહેલું હોવું જોઈએ. હાઈડેગરે એ શક્તિને નામાભિધાન આપીને કહ્યું કે એ શક્તિ કદપનોશક્તિ છે. આમ સાહિત્યવિવેચનમાં આ શબ્દ સાથે એક મહત્ત્વની વિભાવનાએ પાથો નાંખાયા. આ શક્તિ અનુભવને સંયોજિત unified બનાવે છે.

કેન્દ્રી કહીએ ત્યારે સંજ્ઞા કલાસર્જનની પ્રક્રિયા દરમિયાન સૂક્ષ્મરૂપે યુગપદ રીતે ભાવક પણ છે અને એ રીતે પોતાની કૃતિનો એ આદિ લોકતા પણ છે એમ સમજાવે તો રસની વિભાવનાનો સર્જનપ્રક્રિયા સાથે કંઈક સંબંધ જોવાનું શક્ય બને. અને આમ રસાનુભવની નિષ્પત્તિનું રસનિર્માણની પ્રક્રિયા સાથે અનુસંધાન જોઈ શકાય. નિરોએ કલાકૃતિને કલાકારના contemplationથી ભાવકના contemplation સુધી બઈ જનાર વાદનરૂપ ગણાવી છે તે કદાચ આવી કોઈ સમજથી હોવાનો સંભવ છે. આમ બે અભિગમો વચ્ચે જે તફાવત પાયાનો લેખાયો છે તે તાર્ત્વિક હોવા કરતાં point of viewનો કે emphasisનો હોવાનું સમજાય છે.

આ સયોજના - merging of opposites - ભેદોનું વિગ્રહન-કલ્પના દ્વારા કેમ થાય છે તેની વિસ્તૃત ચર્ચા જર્મન તત્ત્વજ્ઞાનના આધારે ઠાકરિને ૧૯મી સદીમાં કરી, જે કે સિતાંશુની વિચારવ્યવસ્થામાં જે ત્રિક રચાય છે તેમાં આ મોટા પ્રસ્થાનને અવલોકવાનો અવકાશ કદાચ એમને નથી જણાયો.

પણ કેન્ટ તરફ પાછા વળતાં જોઈએ તો કલાના આકારો કેવા છે તે સમજાવતાં એમણે કહ્યું કે they are without a concept પરિણામે એમને એમ પણ કહેવાનું પ્રાપ્ત થયું કે (they are) directly apprehended without the mediation of any conception પણ આ વ્યવધાનરહિત અવલોકન કેમ થઈ શકે છે ? તો એ કહે છે કે આ કલામાં આકારને લીધે શક્ય બને છે, આમ આકાર એ કૃતિના contentને ઉપનિબદ્ધ કરનારું તત્ત્વ છે એવું કેન્ટની વિચારણામાંથી ફક્ત થતું હોવાનું જણાવી કેન્ટના વિચારનું સામ્ય જગન્નાયમાં એ રીતે જુએ છે કે રમણીયાનુભવ કે જે કાવ્યની પ્રતિપત્તિ છે તે તાત્કાલિક છે, આમ રમણીયતાની જ્ઞાનગૌચરતા - apprehension - પણ કોઈ પણ વ્યવધાનથી રહિત છે, જેમાં ફેર હોય તો તે માત્ર એટલો કે રમણીયતામાં રમણુશીલતા છે, contemplation નહિ, આમ રમણીયતા કાવ્યનું એવું લક્ષણ છે- ધર્મ છે જે કલાકૃતિ પરત્વે ભાવકચિત્તને આકર્ષે જરૂર, કેન્દ્રિત કરે પણ સમાધિસ્થ નહિ કરી શકે.

મનુષ્યની રમણુશીલ સ પ્રગટા, જે રમણીયતાચિત્ત કાલાવલંબી નથી તે સ પ્રગટા, રમણીયનો અનુભવ કરે છે, આ કેવી રીતે સંભવે છે ? તો તેને સિતાંશુ ભર્તૃહરિના આધારે ઉત્તર આપે છે કે આમ શબ્દપ્રકાશથી બને, કારણ શબ્દ જેમાં સર્વ કંઈ ઉપનિબદ્ધ છે તેના અભાવે તો અનુભવ-રમણીય કે સમાધિયોગ્ય-contemplation યુક્ત શક્ય જ નથી.

પણ રમણીયાનુભવ કરનારી રમણુશીલ સ પ્રગટા અને contemplation કે સમાધિનો અનુભવ કરનારી સ પ્રગટા જુદી તો ખરી જ, એટલે એ એકબીજાનો પર્યાય નહિ પણ વિકલ્પરૂપે જ અવલોકી શકાય, આ જુદાપણું તે લેખક વિપરીતતા કે વિરોધ નથી લેખતા, પણ વિલક્ષણતા જ હોવાનું સમજે છે, અને તે સાથે આવી કિન્ન દેખાતી, પણ તત્ત્વતઃ વિલક્ષણ એવી આ બે અનુભવકોટિઓમાં સામંજસ્ય જોવા માટે બહુદરમણીયતાને

વિચાર નિબંધના અંતભાગે સૂચવે છે. એમણે જે તર્કની રચના ગોઠવી છે તેના માળખામાં એમને માટે આમ કરવું લગભગ અનિવાર્ય-બનતું જણાશે. રમણીયતામાં જે પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મકતાનું લક્ષણ છે, તેમાં જ્યાં જ્યાં અનુસંધાનનાં બિંદુઓ છે ત્યાં ત્યાં સ્થિરતાનું તત્ત્વ હોવાનું લેખક જણાવે છે અને એ જે સ્થિરબિંદુઓની વચ્ચેની સ્થિતિને ગતિશીલ, પ્રવાહી, ધારાવહી, flow રૂપ કહીને જેમાં form અને flow બંનેનું સાયુજ્ય છે, જેમાં apollonian and Dionisian કલાભાવનાઓનું સાયુજ્ય રચાય છે, જેમાં રસ અને રમણીયતા, સમાધિ અને પ્રવાહમયતા પરસ્પર સંબંધે જોડાય છે તે જુદા-રમણીયતાનું લક્ષણ. દૂરકમાં રમણીયતા એટલે સ્થિરતાનું વિરોધી અસ્થિરતાયુક્ત એવું કાવ્યલક્ષણ નથી પણ વચ્ચે વચ્ચે સ્થિરતાને સ્પર્શતી પ્રવાહમાન લયભરી ચંચળતા.

તો પછી સમાધિ, રસ, સંયોગ, contemplation એ બધી વિભાવનાઓને જુદા-રમણીયતાના અંશરૂપ સમજવી? અને રમણીયતાની વિભાવનાને એ બધાથી સર્વોપરિ સમજવી? આવા પ્રશ્નો આપણને થાય. નિબંધ લગભગ આ તબક્કે પૂરો થતો હોવાથી “રમણીયતાને વાગવિકરૂપ”-માં તો સિતાંશુ પાસે એના ઉત્તરો મળવાના નહિ જ. અલગત, એ પોતાની મધ્યમણ કે મૂંઝવણ જે કહો તે નિર્દેશની પણ હતી એ નોંધે છે: form અને flow, Apollonian અને Dionisian એવી કલાની ધારાઓ દ્વારા જે દુબલ્લી વ્યવસ્થા અસ્તિત્વમાં હતી તેનાથી પર એવું તત્ત્વ નિર્દેશની શોધ હતી, પણ સિતાંશુના મતે એમની સમક્ષ પશ્ચિમના તત્ત્વચિંતનમાં માર્ગ સૂઝાડે એવી જ્ઞાનમીમાંસાગત કે અસ્તિત્વમીમાંસાગત ભૂમિકા ન હતી. એ એટલું કહી શક્યા કે આ ભેદો કેવળ દેખીતા છે, તેથી જ રીતે romantic અને classicતાં એવા કલાપ્રવાહો પણ દેખીતા ભેદો છે. જેનાથી વિવેચનમાં કેટલીક અનુકૂળતા ભલે થતી હોય, પણ એ બેથી પર એવું કશુંક ત્રીજું તત્ત્વ હોવું જોઈએ જેમાં આ બેનું સાયુજ્ય સિદ્ધ થઈ શકે.

આ જ વિચારતંત્રને આગળ લખાવતાં રસ-રમણીયતાને પછી આવી દેખીતી રીતે સિન્ન એવી વિભાવનાઓ સમજી અને શબ્દપ્રકાશ કે જેમાં સર્વ કંઈ ઉપનિબંધન પામે છે તેને એવું ત્રીજું પરિમાણ મળીએ જેને લીધે આવી દુબલ્લીની પાર જઈ વિચારી



શકાય એવું સિતાંશુ પ્રસ્થાપિત કરે છે. રસ કે રમણીયતાના અનુભવો શબ્દનિબદ્ધ થઈને જ જ્ઞાનગોચર થાય. આમ ભર્તૃહરિના સાધાવિચારમાંથી લેખકને એ ખૂટતી કડી મળી છે જે નિત્યેને ન મળી હોવાનું એમને જણાયું છે. ભર્તૃહરિના “વાક્યપ્રદીપ”માં સફેટના જે એ વૈકલ્પિક પાઠો ઉપલબ્ધ છે તેનો મૌલિક ઉપયોગ-વિનિયોગ સિતાંશુએ પોતાની સ્થાપનાની પુષ્ટિ અર્થે કર્યો છે. એ કહે છે કે ‘સંયોગવિયોગ યદ્વા સફેટ’ એવો પાઠ લઈએ ત્યારે સતત તોડબેડની પ્રક્રિયાનો અને ‘સંયોગવિભાગ યદ્વા સફેટ’ એવો પાઠ સ્વીકારીએ તો સફેટની અંતર્ગત રહેલાં ‘સ્વાયત વર્ણધટ્ટોની રચનાનો ખોલ થાય. એવો અર્થ સ્વીકારીને લેખક શબ્દની અદર જ સંરચનાત્મક પરિખણો હોવાનું પ્રતિપાદિત કરે છે અને કહે છે કે જેમ કલામીમાસામાં ફોર્મ એટલે શાંતિ form તેમ જગન્નાથના રમણીયવિચારના સંદર્ભે શબ્દ એટલે કાવ્યગત અર્થ જ સમજવો પડે. એટલે જગન્નાથ જ્યારે “શબ્દઃ કાવ્યમ્” કહે છે ત્યારે ઉપર કલાં તે સફેટસ્થિત એ સંરચનાત્મક પરિખણો પ્રવૃત્ત હોવાનું ગૃહીત છે જ. એ જ રીતે સાવનાના પશુ બે રૂપો, પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મકતા અને ધારાવાહિતા (આપણે એકને ધારા અને ખીજને પ્રવાહ કહી શકીએ) કે જ્યાં સમર્પતા, એકતા, અખંડિતતાનું તત્ત્વ અભિપ્રેત છે તે રમણીયતાનાં લક્ષણો છે. તેમાં જ્ઞાન અને જ્ઞેયને વ્યવસ્થા આપતી, એમના હૈતને વટી જતી, Apollonian અને Dionysian તરવો વચ્ચે કવિહૃદયમાં ચાલતા વિદ્રોહને શમાવતી શક્તિ છે અને તે શબ્દાખ્યપ્રકાશમાં સ્થિત છે.

આમ કવિને શબ્દ રમણીયાનુભવ કરાવવા શક્તિમાન છે અને એ અનુભવમાં જે દૈતોની સામે કવિને ઝૂઝવું પડે છે તે વિગ્રહિત યત્નાં સિતાંશુ જુએ છે. ગઈ સદીના પ્રારંભે જ્ઞાતા-જ્ઞેય, સાંત-અનંત, ચિત્ત અને પદાર્થ એવાં દૈતોને ઓગાળી એમાં સાયુજ્ય સ્થાપવું તત્ત્વ કયું એ પ્રશ્નનો સ્તર શોધતો ઠાલરિજ esemplastic imaginationની વિભાવના પર આઘ્યો; આવી જ દૈત વ્યવસ્થામાં સાયુજ્ય સ્થાપનાર તત્ત્વની શોધમાં સિતાંશુ રમણીયતાવિચાર પર પોતાની આંગળી ટેકવીને ફરી આ એક જૂના પ્રશ્નને નવેસરથી જોવા આપણું ઉદ્દેશન કરવાનું તાકે છે. આ એક પ્રસ્થાન છે. યાત્રા તો હવે પછી આવવાની. એ યાત્રાપથે કેાણ ચાલશે અને ક્યારે તેની તો રાહ જોવાની રહી. અત્યારે તો એક ઉદ્દેશકગ્રંથ રચવા બદલ આપણે એમને અભિનંદીએ.

## દર્શક દ્વિત 'સોક્રેટીસ'નો એક વસ્તુલક્ષી ગ્રાફ

ડૉ. જયંત બ્યાસ

૧૭

શ્રી દર્શકદ્વિત 'સોક્રેટીસ'ને વ્યાખ્યાસૌચિત્વને કારણે 'નવલક્ષ્યા' ગણવામાં આવે છે; પરંતુ વસ્તુતઃ તે 'ઐતિહાસિક રોમાન્સ'ની વ્યાખ્યામાં જ આવે છે. જેવી રીતે મુનશીની દૃતિઓ 'પાટણની પ્રભુતા', 'ગુજરાતનો નાથ' વગેરે 'રોમાન્સ' છે.

પ્રથમ તો, તેનો વસ્તુલક્ષી ગ્રાફ દોરવા માટે 'સોક્રેટીસ'ની રચના જે શબ્દાર્થો વડે થઈ છે તેને જ કંમશઃ પ્રત્યક્ષ કરતા જઈએ. એ પછી એકંદર તારવણી મેળવીશું. એ માટે સર્વત્ર અહીં 'સોક્રેટીસ' (મુલબ આવૃત્તિ-૧૯૭૭) ના પાઠનો ઉપયોગ સંદર્ભો અને અવતરણોમાં કર્યો છે.

પાત્રરચના, સંવાદઘટક અને વાતાવરણ સોક્રેટીસના ગ્રીકકાલને અનુરૂપ હોવાની એક હવા આપણે ત્યાં વિવેચકો (વિષ્ણુપ્રસાદ, ચિ. ના. પટેલ વગેરે)એ દેલાવી છે; પ્રણ વસ્તુતઃ સૂક્ષ્મ અને છાંતુ નિરીક્ષણ કરતાં વર્ધા, સાબરમતી કે વિદ્યાપીઠના ગાંધીઆશ્રમોમાં ગાંધીજીની હવાતી ઇરમ્યાન રહેલા વિભાવો અને સંકલ્પો (concepts) દ્વારા 'સોક્રેટીસ'નાં પાત્રો, સંવાદો અને વાતાવરણ રચાયાં છે અને પુષ્ટિ પામ્યાં છે. એથી જે મજાકના સમયમાં 'લોકભારતી' કે 'આંખલા'નાં જુનિયાદો શિક્ષણ-સંસ્થાનો જ 'એથેન્સ'ના નામે ચડાવી દેવાયેલ હોય તેમ જણાશે.

'મહાદેવભાઈની ડાયરી'ની પદ્ધતિએ 'મીડિયા કહે', 'સોક્રેટીસ કહે' જેવાં સંવાદદર્શકો સર્વત્ર ચોળ્યા છે. આ સંવાદોમાં ગ્રીકોની ખડતલ શુદ્ધિ-

શકાય એવું સિતાંશુ પ્રસ્થાપિત કરે છે. રસ કે રમણીયતાના અનુભવે શબ્દનિબદ્ધ થઈને જ જ્ઞાનગોચર થાય. આમ ભર્તૃહરિના ભાષાવિચારમાંથી લેખકને એ ખૂટતી કડી મળી છે જે નિત્યેને ન મળી હોવાનું એમને જણાયું છે. ભર્તૃહરિના “વાક્યપ્રદીપ”માં સ્ફોટના જે બે વૈકલ્પિક પાઠો ઉપલબ્ધ છે તેનો મૌલિક ઉપયોગ-વિનિયોગ સિતાંશુએ પોતાની સ્થાપનાની પુષ્ટિ અર્થે કર્યો છે. એ કહે છે કે ‘સંયોગવિયોગ યદ્વા સ્ફોટ’ એવો પાઠ લઈએ ત્યારે સતત તોડબેડની પ્રક્રિયાનો અને ‘સંયોગવિભાગ યદ્વા સ્ફોટ’ એવો પાઠ સ્વીકારીએ તો સ્ફોટની અંતર્ગત રહેલાં ‘સ્વાયત વર્ણધટ્ટકોની રચનાનો ખોલ થાય. એવો અર્થ સ્વીકારીને લેખક શબ્દની અદર જ સરચનાત્મક પરિણામો હોવાનું પ્રતિપાદિત કરે છે અને કહે છે કે જેમ કલામીમાસામાં ફોર્મ એટલે *art form* તેમ જગન્નાથના રમણીયવિચારના સંદર્ભે શબ્દ એટલે કાવ્યગત અર્થ જ સમજવો પડે. એટલે જગન્નાથ જ્યારે “શબ્દઃ કાવ્યમ્” કહે છે ત્યારે ઉપર કલાં તે સ્ફોટસ્થિત એ સરચનાત્મક પરિણામો પ્રવૃત્ત હોવાનું ચૂકીત છે જ. એ જ રીતે ભાવનાના પલ્લુ બે રૂપો, પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મકતા અને ધારાવાહિતા (આપણે એકને ધારા અને ખીજને પ્રવાહ કહી શકીએ) કે જ્યાં સમર્પતા, એકતા, અખંડિતતાનું તત્ત્વ અભિપ્રેત છે તે રમણીયતાનાં લક્ષણો છે. તેમાં જ્ઞાન અને જ્ઞેયને વ્યવસ્થા આપતી, એમના દૈતને વટી જતી, Apollonian અને Dionysian તરવો વચ્ચે કવિહૃદયમાં ચાલતા વિદ્રોહને શમાવતી શક્તિ છે અને તે શબ્દાખ્યપ્રકાશમાં સ્થિત છે.

આમ કવિનો શબ્દ રમણીયાનુભવ કરાવવા શક્તિમાન છે અને એ અનુભવમાં જે દૈતોની સામે કવિને ઝૂઝવું પડે છે તે વિગ્રસિત યતાં સિતાંશુ જુએ છે. ગઈ સદીના પ્રારંભે ગ્રાતા-જેય, સાંત-અનંત, ચિત્ત અને તપસ્ય એવાં દૈતોને ઝોગાળી એમાં સાયુજ્ય સ્થાપવું તત્ત્વ કથું એ પ્રશ્નનો ઉત્તર શોધતો કાલરિજ esamplastic imaginationની વિભાવના પર આવ્યો; આવી જ દૈત વ્યવસ્થામાં સાયુજ્ય સ્થાપનાર તત્ત્વની શોધમાં સિતાંશુ રમણીયતાવિચાર પર પોતાની આંગળી ટેકવીને ફરી આ એક જૂના પ્રશ્નને નવેસરથી જોવા આપણું ઉદ્દીપન કરવાનું તોડે છે. આ એક પ્રસ્થાન છે. યાત્રા તો હવે પછી આવવાની. એ યાત્રાપથે કોણ ચાલશે અને ક્યારે તેની તો રાહ જોવાની રહી. અત્યારે તો એક ઉદ્દીપકમંથ રચવા બદલ આપણે એમને અભિનાંદીએ.

## દર્શક કૃત 'સોક્રેટીસ'નો એક વસ્તુલક્ષી આકૃ

ડૉ. જયંત બ્યાસ

૮૧

શ્રી દર્શકકૃત 'સોક્રેટીસ'ને વ્યાખ્યાયૈયિત્વને કારણે 'નવલકથા' મહુવામાં આવે છે; પરંતુ વસ્તુતઃ તે 'ઐતિહાસિક રોમાન્સ'ની વ્યાખ્યામાં જ આવે છે. જેવી રીતે મુનશીની કૃતિઓ 'પાટણની પ્રભુતા', 'શુજરાતનો નાય' વગેરે 'રોમાન્સ' છે.

પ્રથમ તો, તેના વસ્તુલક્ષી આકૃ દોરવા માટે 'સોક્રેટીસ'ની રચના જે શબ્દાર્થો વડે થઈ છે તેને જ ક્રમશઃ પ્રત્યક્ષ કરતા જઈએ. એ પછી એકંદર તારવણી મેળવીશું. એ માટે સર્વત્ર અહીં 'સોક્રેટીસ' (સુલભ આવૃત્તિ-૧૯૭૭) ના પાઠનો ઉપયોગ સંદર્ભો અને અવતરણોમાં કર્યો છે.

પાત્રરચના, સંવાદઘટક અને વાતાવરણ સોક્રેટીસના ઓકકાલને અનુરૂપ હોવાની એક બહુ આપણે ત્યાં વિવેચકો (વિષ્ણુપ્રસાદ, ચિ. ના. પટેલ વગેરે)એ ફેલાવી છે; પ્રભુ વસ્તુતઃ સૂક્ષ્મ અને છીંકું નિરીક્ષણ કરતાં વર્ધા, સાબરમતી કે વિદ્યાપીઠના ગ્રાધીઆશ્રમોમાં ગાંધીજીની હયાતી દરમ્યાન રહેલાં વિભાવો અને સંકલ્પો (concepts) દ્વારા 'સોક્રેટીસ'નાં પાત્રો, સંવાદો અને વાતાવરણ રચાયાં છે અને પુષ્ટિ પામ્યાં છે. એવી જે મંજુકના સમયમાં 'લોકભારતી' કે 'આંખલા'નાં જુનિયાદી શિક્ષણ-સંસ્થાનો જ 'એથેન્સ'ના નામે ચડાવી દેવાયેલ હોય તેમ જણાશે.

'મહાદેવભાઈની ડાયરી'ની પદ્ધતિએ 'મીડિયા કહે', 'સોક્રેટીસ કહે' જેવાં સંવાદદર્શકો સર્વત્ર યોજ્યા છે. આ સંવાદોમાં ઓકાની અડતલ જુદિ-

મત્તા કે પ્રચંડ તર્કપૂત:તાની પ્રતીતિ બાગ્મે જ કયાંક ક્યારેક થાય છે. સોફ્ટીસના શિષ્યો અને પ્રશંસકોનું વર્તુલ ગ્રાધીજના અતેવાસીઓને મળતું આવે છે. એપોલો: ડોરસ, મીડિયા, ફિસ્થસ અને એસ્પેશિયા તથા એન્થિપી (કસ્તુરબાનું રૂપાન્તર ?)- બધા મળીને જે રીતે દીર્ઘચિત્તાથી વાતો કરે છે તેમાં પ્રચ્છન્ન વેવક્ષાશ દેખાયા વગર રહેતી નથી. ઉપરાંત, સોફ્ટીસ અને ગ્રાધીનું સમી- કચ્છ બંધબેસતું કરવાની મુખ્યપ્રવૃત્તિ તેા પાને પાને ચલાવવામાં આવી છે. કયાંક અને ક્યારેક જ સોફ્ટીસ સાચો અને ઓક સોફ્ટીસ લાગે છે, મોટે ભાગે ગ્રાધીજ જેવો અને કવચિત્ વિનોબા લાવે જેવો જણાય છે. પાના નં. ૧૧૩ ઉપર એપોલોડોરસ અને સોફ્ટીસ વચ્ચેની વાનગીત વિનોબા લાવે અને જયપ્રકાશ નારાયણના વિવાદનો ધ્વનિ જગાડે છે.

“તારે આવા રાજકારણમાં પડવાની શી જરૂર છે ?” એપોલોડોરસ કહે, “આમાં રાજકારણ કયાં છે ? ન્યાયકારણ છે.” ગ્રાધીજના આશ્રમોમાં અતેવાસીઓ કાણુ-ધેણુ બોલીને બાપુનું મનોરંજન કરવા મરજિયો વલ્ન કરના દોષ એવી છાપ મીડિયા, એપોલોડોરસ અને ફિસ્થસના ઉદ્ગારો ઊભી કરે છે. તેમાં પ્રગટ થતી માદી ‘મંત્રલ-મંત્રલ’ની ઘડા અને રટણ એક વિશિષ્ટ ગ્રાધીવાદી રસની ચર્ચણા અર્પે છે.

(આ આખીયે કૃતિમાં અનુસ્થૂત હોવાથી પાના નં.૫૨ આપવાની જરૂર નથી.)

એપોલોડોરસ સોફ્ટીસની ગેરહાજરીમાં તેના કડાપણને ડાંગ કરીને મીડિયા સાથે, નગરસભામાં વાર્તાલાપો કે વિવાદો કરે છે ત્યારે અને ત્યાં ત્યાં બાપાની ટાપી ચડાવીને બાળક મોટા બનવાની એટા કરતું દોષ એડું લાગે છે. ગ્રાધીજની ઢબે જ બોલવા-ચાલવાનો હડામડ સેવતા ધણા ગુજરાતી નેતાઓ અહીં દેખાશે.

(પાના નં. ૧૭, ૨૫, ૩૦, ૪૦ અને ૪૧ ઉપર સોફ્ટીસની વાર્તાલાપ-રીલી અને વ્યક્તિનાનો પ્રતીતિકર ખ્યાલ બંધાયું તેવું આલેખન થયું છે; પણ તરત જ પાના નં. ૪૩ અને ૪૪ના બર્ષલા વડે તેના ઉપર પાણી ફરી વળે છે !)

સોફ્ટીસને મીડિયા, એપોલોડોરસ, ક્રીટા, એસ્પેશિયા, ચેરિફિલસ અને ફિસ્થસ બોડે સામાન્ય અથવા વડુ પડના પ્રાકૃત સમ્બન્ધે ગ્રંથાયેલો દર્શાવ-

નામાં તેનું પાત્રગૌરવ નષ્ટ થાય છે. (પાના નં. ૪૮ થી ૫૦ વચ્ચે) પ્રેમાનંદ અને મુનશીની માફક ઐતિહાસિક-પૌરાણિક પાત્રોનું કીનીકરણ કે વિકૃતીકરણ થયેલ છે. મુનશીનાં પાત્રો અતિ સન્માન દાખવવા 'દળાયેલા' કે 'ભરાયેલા' કંઠે બોલે—'એ તો દેવ છે;' એવું જ એસ્પેશિયા સોકેટીસ વિષે બોલે તેવી ભળતી ગોઠવણ શ્રી. દર્શકે કરી છે. 'દેવોની માફક' (પાના નં. ૫૧) પાના નં. ૫૩થી ૫૭ ઉપરનો એસ્પેશિયા અને સોકેટીસ વચ્ચેનો સંવાદ હૃદય ગ્રીક સંવિત્તિનો ખ્યાલ આપે તેવો નથી.

પાના નં. ૬૬ ઉપર ક્રિસ્ટસ અને સોકેટીસનો વાર્તાલાપ સંજ્ઞાતીય પ્રેમ-સમબંધના અણુસારને લીધે વિચિત્ર, કૌતુકપૂર્ણ પણે બનાવટી (fiasco) લાગે છે.

પાના નં. ૮૩થી ૮૬ ઉપર એપોલોડોરસ મેનોને કોર્ટમાં જુબાની બદલવા જે રીતે સમજાવે છે અને સામ, દામ, દંડ, ભેદની ચાલુકમનીતિ પ્રયોજે છે (બલે સાવ મોળી રીતે) એ કાફે વિશાળદેવને બાંધ પાછંને કૃષ્ણદેવની યોજના કઠાવી લીધેલી, તેની સમકક્ષ છે.

પાના નં. ૯૦થી ૯૩ : નગર ન્યાયસભાનો દેખાવ આધુનિક ન્યાયકોર્ટ જેવો થયો છે. પછીથી એસ્પેશિયા અને હાસ્યકવિ હરમીપસ વચ્ચેનો વિવાદ કાંઈક અંશે 'ગ્રીક' બન્યો છે; પણ હાસ્ય એ બિખળવે છે કે અહીં હરમીપસ હાસ્યરસનો કે સાહિત્યક્ષેત્રનો માહેર હોય એવું કાંઈ જ એની હલીલમાં દેખાતું નથી. (પાના નં. ૯૪થી ૯૬)

પાના નં. ૧૧૮ ઉપર સોકેટીસના સમયનું અને સોકેટીસની વિચાર પ્રક્રિયાનું વર્ણન કરતાં ભારતીય/ગુજરાતી એવા ચલણી વ્યાવહારિક વિચારો ભેરોરી દે છે. 'જ્ઞાન એ જીવન-જલ છે.' સંસ્કૃતભાષામાં જીવન અને જલ પર્યાયરૂપ છે. બેમાંથી એક શબ્દ ચાલી જત. ત્રણી આગળ ભોભો સોકેટીસ વિચારે છે : 'તેના કાંઈ પેસા મંગાય ? ખોરાકના હળુથે મંગાય.' ('મંગાય' મળેલો અનુસ્વાર મોઠાશવર્ધક ગણવો ? )—'ખોરાક' અને 'પાણી' વચ્ચે આવો તત્ત્વ ભેદ બોલો કરે છે.

પાના નં. ૧૩૧ ઉપર સોકેટીસ મીડિયા સાથે વાત કરતાં 'ડહાપણ' વિષે કહે છે તે સોકેટીસ ન જ કહે તેવું છે.

મીડિયા કહે, “તમે એમ કહો છો કે વસ્તુઓને સમજ્યાથી ડહાપણ નથી આવતું ?” “એટલું જ નહિ, કદાચ ગેરહાપણ આવે છે.”

પાના નં. ૧૩૮ ઉપર મીડિયા (જે એસ્પેશિયાના ભાવુક એકાર મુજબ સોફ્ટીસની માનસપુત્રી છે, સોફ્ટીસનો પ્રેમ અંખતી લાગે છે, એપોલોડોરસની પ્રિયતમા તો છે જ અને સોફ્ટીસ પિતાસમાન છે, એવી છાપ સાથે (કે એટલા માટે જ ?) તે ઇલેક્ટ્રા-કોમ્પ્લેક્સનો ભોગ બનેલી જણાય છે.

પાના નં. ૧૩૯/૧૪૦ ઉપર પોતે સુંદર હોવાનો દાવો કરતો અને સૌંદર્યની પોતાની વ્યાખ્યા સમજાવતો સોફ્ટીસ કાંઈક મુઝ, આત્મલક્ષી અને ભાવુક જણાય છે. જે ‘સોફ્ટીસ’ત્વને અનુરૂપ નથી. ૧૪૯ પાના ઉપર એપોલોડોરસ પ્રાધીવાદી રાજકારણી જેવો લાગે છે. કિલ્થેન (જે સામ્યવાદી જેવો ચિતરાયો છે.) ને મળીને જે વિવાદમાં ઊતરે તેમાં તે ઢીસોપોઝો, નિર્બળ અને આત્મવિશ્વાસ વિનાનો લાગે છે. (પાના નં. ૧૫૩ પર્યન્ત) પાના નં. ૧૫૪ ઉપર એપોલોડોરસે મીડિયા સાથે પ્રેમમાં હોવા છતાં અત્યંત ટાઢાશથી અને ડાહ્યુ ડાહ્યુ લાગે તેવું બોલ્યા કરે છે, જેને માટે પાત્રપક્ષે કે લેખકપક્ષે કોઈ હેતુ નથી ! સર્જનના હેતુને ઉપકારક નહિ એવી એની ટાઢી વર્તણૂક મીડિયા ઉપર કેવી રીતે સારી છાપ પાડતી હશે ?

“ ધણા દિવસથી તમારી રાહ ભેટી હતી.”

“ મારી ફરજ હતી કે આવવું, પણ આ બધી ધમાલ. તમે ક્યારે ગરુડનીડ જવાનાં છો ? ”

પાના નં. ૧૫૫ ઉપર સોફ્ટીસ અને ક્રિસ્થસ વચ્ચેના અવેધ સંબંધની ગૂંસપૂંસ આ પ્રેમીઓ જે રસપૂર્વક કરે છે, એ પણ એટલું જ જુગુપ્સાજનક લાગે છે.

એપોલોડોરસ કહે, “અત્યંત હોય તો પણ એ પહેલાં ક્રિસ્થસને કહે. લોકો તેને એનિપીની શોકય કહેતા.”

ગંભીર બનીને મીડિયા તેની પાસે સરકાને કહે,

“ખરે જ એવું છે ?”

“ના હો. સોફ્ટીસ કરતા નિષ્પાપ પુરુષ જીવ એથેન્સમાં એકે ય નથી. પણ ક્રિશ્ચસ આમાં ગૌરવ લેતો. મારું કહે તો હું ય ગૌરવ માનું, કમમાં કમ સોફ્ટીસની ગુપ્તતાનો રખેવાળ તો ગણાઉં.” એપોલોડોરસનો જવાબ ‘બીભત્સ’ની પરાકાષ્ટારૂપ છે. એટલી તો અહીં દીનતા, હીનતા, હ્રસ્વતા અને ગલીચતા છે કે રુચિસંપન્ન ભાવક શરમ અને સંકોચ અનુભવવા માંડે.

તો પ્રેમ કરવા માટે અન્ય કોઈ માધ્યમ જેવી વ્યક્તિ જોઈએ અને એ વ્યક્તિ સોફ્ટીસ છે એવી યોજના તો બિલકુલ હાસ્યાસ્પદ છે. પાના નં. ૧૫૬ ઉપર આ કપોલકલ્પિત (Pseudo) આલેખને આ પ્રકારે આટોપી લેવાય છે. ‘બંને જણે સોફ્ટીસની વાતો ક્યાંય સુધી ક્યાં કરી-જણે સોફ્ટીસ બંનેને જોડનાર પૂલ હતો.’ પાના નં. ૧૫૪થી ૧૫૭ સુધીના પ્રેમીઓના સંવાદો બિલકુલ ઠંડા, રોજિંદા, પ્રાકૃત અને નમાલા છે. સાર્થ, સૂચનાત્મક, અપરિહાર્ય અને વિકાસક ન હોય એવા સંવાદો વડે પાત્રોની (અને લેખકની) આખરૂં લયમાં આવી જાય છે.

પાના નં. ૧૮૧ ઉપર ગદીમાં ગુચ્ચાવ કરતી મીડિયા (‘રાંબધિરાજ’ની મંજરીની જેમ) વ્યૂહરચના કરતી દર્શાવાઈ છે. દેવદર્શિની બનવા ગયેલી મીડિયાને એકાએક આપું યુદ્ધકળાનું જ્ઞાન ક્યાંથી, એ પ્રશ્નનો કોઈ ઉત્તર અહીં નથી. એથી ‘રાંમાન્સ’માં ચાલે એવી આ રચના ગણુવી રહી. (ફેટલીક વાતો ગાંધીયુગને અનુરૂપ હોઈ ‘રાંમાન્સ’માં પણ ચાલે તેવી નથી!)

પાના નં. ૨૦૪ અને ૨૦૫ ઉપર શ્રી. દર્શક ડોશીવૈદુ, લોક ડહાપણુ લોકજ્ઞાનની વાતો ઠાલવી દીધી છે, એ સાહિત્યેતર લોભ જણાઈ આવે છે. (નારીઝાના એ વક્તવ્યનું શીર્ષક ‘હી અને સુવાવડ’ એવું સહેલાઈથી આપી શકાય.)

એ જ પાનાંઓ ઉપર — અને અન્યત્ર સંગ્રહ અનુસાર માલિક અને ગુલામના સંબંધોની ગીમાંસાને નિમિત્તે મોટા અને નાના, નેતા અને અનુયાયી વચ્ચે વિશે ડહાપણુભર્યા વિધાનો કરાવ્યા છે. બંને વિષયોમાં પણ એવું છે જે માત્ર શ્રી. દર્શકના અતેવાસીઓને જ સારી રીતે સમજાય, કદાચ તેમને લાજુ પડી શકે એમ લખ્યું ચે હોય.

પાના નં. ૨૧૪ થી શરૂ થતો એપોલોડોરસનો



લાવકને આવી મૂઠ ભકિતથી, વેવલા લવારાઓથી જુગુપ્સા જન્મ્યા વગર રહેતી નથી, એટલી બધી વાર અને એટલો લાંબો સમય એ પારાયણ ચાલે છે કે સોફ્ટીસ, અન્ય પાત્રો અને લેખક બધાની માનસિક સ્વસ્થતા અંગે સંદેહ જાગવા માંડે છે !

એથી જે વિશેષ અપ્રતીતિકર અને સંમૂઢતાભર્યું વલણ મીડિયાનું છે. (પાના નં. ૨૬૬ ઉપર) એપોલોડોરસ સાથે લગ્ન ન કરી શકવાના વિષાદથી મીડિયા ગંભીર રીતે બિમાર થઈ જાય છે. સોફ્ટીસ ફેટલાક દિવસો બાદ મળવા આવે છે.

રક્તા-રક્તાં કહે, “ફેટલા બધા દિવસ ! અને તે પણ આવી કપરી વેળાએ !” સોફ્ટીસ તેને દરરોજ મળવા આવે છે અને તેના પ્રેમથી ભાંગી ગયેલા મનને સાંત્વન આપવા જે વાતો કરે છે એ છે યુદ્ધવિષયક અને રાજાખટપટની. મીડિયાને પણ એથી શાંતિ મળે છે એ વધુ અચરજની વાત છે.

પાના નં. ૨૭૪ ઉપર સોફ્ટીસે આપેલો તોડ (મીડિયાએ એપોલોડોરસની અંગિની નહિ, સંગિની બનવું.) સુષમ અને ઉચ્ચગ્રાહ્યુકત લાગે છે. ત્યાં ફરી ઉચ્ચ ભૂમિકાએ અવસ્થિત મીડિયા મુગ્ધભકિતથી કાલી વાણી ઉચ્ચારે છે—‘તમે આમાં મારી સાથે રહેશો તો મારાથી આ બનશે ? આવું બાલિશ વલણ અને વળગણ જોઈને સાંચો સોફ્ટીસ ત્યાંથી ચાલતો થઈ ગયો હોત. પણ અહીં તો સોફ્ટીસ મૈત્રીભાવનું અનુમોદન કરે છે અને કૃતાર્થતા અનુભવે છે !

પાના નં. ૨૭૫થી શરૂ થતી નગરસભાની ચર્ચામાં એપોલોડોરસ જે રીતે પ્રવર્તે છે તેમાં પણ તે વધુ પડતો ઠંડો (બપુસક), અતિવિચારક અને વીરનાયકને બદલે ધીરવાદક બનવાનો ચત્ન કરતો લાગે. પાના ૨૭૬ ઉપર બહાદુરીભર્યા શબ્દો ઉચ્ચારીને પુનઃ ઢીલો, મોળામધ્ય પડી જતો દેખાય છે. આ તેની મનોદશા સર્વત્ર શાથી સ્થિર રહે છે, એ સમજી શકાતું નથી. ૨૭૮ પાના ઉપર એ યુદ્ધનો સ્વીકાર કરી ક્રિશ્ચસની પણ પહેલાં વહાણે ચડવાનો ઉમંગ દાખવે, એ રમૂજપ્રેરક બન્યું છે. જો એ તારણ સ્વીકારવા તે તૈયાર, જ હોતો તો આટલી વિતંડા શાને ?

પાના નં. ૨૮૦ ઉપર તેના સરસ સંભાષણ વચ્ચે એક ગાંઠનું વાક્ય

આવી પડે છે- ‘પણ ચાલો, તેમની અધીસઈને હું નમતું આપું.’ (‘અધીસઈને નમતું આપવું’ જોઈએ’-એમ તે માનતો હશે ?) ખરેખર તો અગ્રેજી દેને ઉચ્ચારોયેલું ગુજરાતી વાક્ય છે એટલે અન્વર્થક લાગતું નથી.

પાના નં. ૨૮૬ ઉપર એપોલોડોરસની ટાઢાશ અને વગદાવેડાની ટાય આવી રહે છે : “(ઝઈકાલની સભામાં) જધાને ઝાંડપણ વળગ્યું છે, ત્યાં યાક કેમ ન લાગે ?” મીડિયા સ્વસ્થતાથી જઈસીને કહે, “જધાને ઘેલછા નથી વળગી. દાખલા તરીકે સોક્રેટીસને.” (‘સોક્રેટીસ’ને અઠી’ સંદર્ભ વગર વચ્ચે ધસડયો છે.)

આશ્ચર્યની વાત છે કે એપોલોડોરસને ‘જધાના ઝાંડપણ’થી ખીમ નથી મડતી, પુણ્યપ્રકોપ નથી થતો-માત્ર યાકી જાય છે ! ખીજી બાજુ, તેની પ્રેમિકા મીડિયા અકારણ અને અસ્થાને સોક્રેટીસ-ગુણવાદન શરૂ કરી દે છે, એની પણ એના પર સારી કે માઠી કોઈ અસર થતી નથી. કોઈ પણ નોર્મલ માણસને આવી વેવલી વાતથી ગુસ્સો ચડત; પણ આ વેદિયો પ્રેમી જરા યે અકળાયા વિના પોતાની અકળામણીની વાત કરે છે. એપોલોડોરસમાં આવી હતીયીયતા જો સોક્રેટીસના શિષ્ય જનવાને કારણે આવી હોય તો સોક્રેટીસ અવશ્ય ગુનેગાર ગણાય જ.

૨૮૬ પાના ઉપર મીડિયા બંનેના ભાવિ સંબંધ અંગે બહુ ગંભીર નિશ્ચય સંભળાવે છે : “જુઓ ત્યારે, મેં નક્કી કર્યું છે-હું તમારું ઉપવશ પણ નહિ થાઉં, પત્ની પણ નહિ.”

એપોલોડોરસ માગ શાબ્દિક, વર્ણનાત્મક પ્રતિભાવ આપે છે : “કાલની સભા કરતાં ય આ મોટો આંચકો છે.”

“ના, તેવું નથી.”

“જમજાવો તો સમજુ.”

આવો ટાઢો, મીડો, વંદ પ્રણયી અતિ સમજુ અને અનુનેય હશે; પણ ન તો ‘ચીક’ લાગે છે, ન પ્રણયી, (અભિજાત પણ નહિ.) જલ્દે સીધો ઝાંધીઆશ્રમમાંથી ઉપવાસ કરીને ચાલ્યો આવતો હોય એવું લાગે છે. એપોલોડોરસની આવી અકળ ટાઢાશ કેમ કોઈ હિસાબે ખસતી નથી, એ આ નવલકથાનો એક સાચો માનસશાસ્ત્રીય કોયડો છે.

લગભગ પાના નં. ૨૬૦ પછી અને ખાસ કરીને ૨૬મા પ્રકરણથી ('સુલભ આવૃત્તિ' - ૧૯૭૭) નવલકથા કાંઈક વેગ પકડતી લાગે. પાત્રો અને પરિસ્થિતિનાં પરિભાષણો સાચાં ને પ્રતીતિકર બનતાં જણાય છે. પણ તરત જ પાના નં. ૨૬૮ ઉપર ક્રિશ્ચસ અને સોક્રેટીસ વચ્ચે સંભતીય પ્રેમની બનાવટી અને વેવલાશભરી ગાથા શરૂ થઈ જાય છે (બહુ સુગાળવા મનાતા શ્રી. વિષ્ણુભાઈ કેમ આ સંવાદોમાં રહેલા ઉધાડા સુરુચિભંગથી છોડાયા નહિ હોય ? દર્શક પ્રત્યેના વાત્સલ્ય અને 'અહોરુપમ' ભાવને લીધે ? મૂઢતા, નિગ્નતા અને ગંદાપણની પરાકાષ્ઠા પર પરાકાષ્ઠા આવ્યે જાય છે, છેલ્લે પ્રકરણ પૂરું થતાં પાના નં. ૩૦૧ ઉપર સોક્રેટીસના મોંઝે આ ઉદ્દગાર કઢાવી શ્રી, દર્શકે હા કરી વાળી છે. - "આજે પ્રેમને સદેહે જોયો।"

સીસીલીના યુદ્ધમાં સેનાપતિ તરીકે જતો ક્રિશ્ચસ બહુ સાદી સીધી રીતે 'એથેન્સ' વિરુદ્ધ કાયતરું ધડે છે (સોક્રેટીસ કાંઈક અંશે એ જાણે છે, પણ એ અટકાવવા માટે કાંઈ કરતો નથી.) એ કેવી રીતે ગળે ઊતરે ? વળી 'હીરો'ના મંદિરનો પૂજારી અપશુકનની જાણ કરે છે, 'છતાં કોઈ સંલગ્નવા નવરું નહોતું' (પાના નં. ૩૦૩) એમ કેમ ?

ફરી ક્રિશ્ચસની દગાખોર સાયકોલોજીમાં એક નૂતન લોજિક શ્રી. દર્શક અપ્રતીતિકર રીતે પ્રગટાવે છે : પિતા દાયોમિદના એથેન્સે નીપજવેલા અપમૃત્યુથી ક્રિશ્ચસનું વેર સમજાય છે; પણ સાથોસાથ તેમાં 'એથેન્સ પ્રત્યેના પ્રેમ અને વફાદારી'ને કારણે પણ દગાખાણ કરવાનું અદ્ભુત કારણ ઉમેરાય છે.

પાના નં. ૩૧૦ ઉપર 'મુનશી બ્રાન્ડ રોમાન્સ' ફરી આલેખાય છે : "મધરાત ઘવા આવી હતી ત્યારે કોઈકે ખારણું ખખડાવ્યું. પગથી માથા સુધી ઢંકાયેલ કોઈક સોક્રેટીસને લિફ્ટફો આપી અંધકારમાં સરકી ગયું."

પાના નં. ૩૧૨/૩૧૩ ઉપર ફરી લેખકની શુભવૃત્તિ જાણ થાય છે અને સોક્રેટીસ તથા ક્રિશ્ચસ વચ્ચે Homo Sexual Act આચરણું નહોતું, એવી સ્પષ્ટતા (વિષ્ણુપ્રસાદ, ઉમાશંકર, ચિ. ના. પટેલ વગેરે સૌજન્યમૂર્તિઓના લાભાર્થે) કરવામાં આવી છે. કમલાગ્યે, તાજા જ આગળનો પાના નં. ૨૬૮થી ૩૦૧ના સંવાદો એથી વિરુદ્ધની સાબિતી આપનારા છે. કદાચ એવું બન્યું હશે કે પાત્રોએ લેખકને અંધારામાં રાખીને, શ્રી. દર્શકની સંમતિ કે જાણ વગર જ એવો અવેધ સંબંધ ખાંધી લીધો હોય ? મુનશી

વગેરે રોમાન્સકારોની આ જ ફરિયાદ મુખ્ય છે કે પાત્રો પર મારો કાબુ નથી. હું જ તેમનો દોરવાવ્યો દોરવાઈ છું, વગેરે.

પાના નં. ૩૨૭ ઉપર એપોલોડોરસનો પત્ર મીડિયા વાંચે છે, તેમાં આવું confession છે. “હું જરૂર લડી રહ્યો છું, લડતો રહીશ, પણ જીતીશ કેવી રીતે ? જીત તો બહાદુરોને વરે છે.”

પાના નં. ૩૮૯ ઉપર સીસીલીમાં કેદી તરીકે ખાલ્ડુમા પુરાયેલા એથેનિયનો નાટક લખવા વિચારે છે :

કાઈ કહે, “પણ સ્ત્રી પાત્રોનું શું ?”

એપોલોડોરસ કહે, “એ-હું લખવીશ.”

એપોલોડોરસમાં ક્રિસ્ચસથી કાંઈક લિનન, પણ અસદિગ્ધ હયાતી ધરાવતું એવું સ્ત્રીય કશુંક છે, એની અહીં પૂરેપૂરી ખાતરી થાય છે.

મીડિયા-સોક્રેટીસ સમજીએ છેલ્લું વાક્ય બહુ એળી અને મૂડતાભર્યું લખાય છે : ‘તેણે મૃત્યુને જાણી જોઈને ભેટવાનો સકલ્પ કર્યો હતો અને તેને અધારામાં રાખી. સોક્રેટીસે પણ આ કબૂલ્યું’ તથા તો તેનો આનંદ વળી ખેવડો થઈ ગયો.’

અહીં લેખક પણ સોક્રેટીસના મૃત્યુના આધાતથી લાન જૂંલી ગયા છે. ‘આનંદ વળી શાનો ?’ અને એ પણ ‘ખેવડો થઈ ગયો ?’—અગર તબિયત ચિત ઠેકાણે રાખી લખ્યું હોત તો ‘આનંદ’ અને ‘ખેવડો’ એવું ન જ લખાત. (‘ખેવડો’ બહુ નશાકારક ચીજ છે.) ક્યારેક ખોટા પડવામાં આનંદ થાય અને કવચિત્ સાચા મુઠ્ઠાનું તીવ્ર દુઃખ પણ હોઈ શકે. (ગાંધીવાદી સજ્જનોને આવી સૂક્ષ્મ સમજ આવતાં સાત જન્મો પે એાજા પડશે, એવું આજ દિન પર્યંત તો દેખાવું રહ્યું છે.)

પરંતુ આ ગાંધીવાદી ‘રોમાન્સ’ને ઓળખ તો એસ્પેશિયાના છેલ્લા સ્પેશ્યલ અસમ્બલ વાક્યથી ચડે છે. (પાના નં. ૪૩૦ ઉપર)

એપોલોડોરસ કહે, “પિતાજીએ આત્મહત્યા કરી”. મીડિયા કાંઈક ઉચ્ચારણ કરે એ પહેલાં કેસેન્દ્રા કહે, “તેમણે જિંદગીમાં ધણાં સારાં કામ કર્યા હતાં. પણ છેલ્લું કર્મ સૌથી સારું હતું.” એસ્પેશિયાને આસવ આપતાં કહે, “તમે ચાકી ગયાં હસો.”

એસ્પેશિયા કહે, “ઉવટ જાત્યા તે જ જાત્યા.”

હજી તો આસવ હાથમાં છે ત્યાં આવું સદ્દર્શ વિના, જ્ઞાન વિના, બેવકૂફીભર્યું તે બળેડે છે, એમ માનવું રહ્યું.

હવે એકંદર તારવણી કરીએ :

(૧) દર્શક કૃત ‘સોક્રેટીસ’ એક ગૂંચવાયેલી રચના બની છે, કેમ કે લેખક અહીં બદ્ધનિશ્ચય નથી કે નવલકથા લખવી કે ઇતિહાસ લખવો, પરિણામે બંનેનું અધકચરું, રોમેન્ટિક મિશ્રણ થવા પામ્યું છે. સોક્રેટીસ, પ્લેટો, એન્થિપી જેવાં સાચાં પાત્રો ઇતિહાસમાં નોંધાયેલાં છે. એપોલોડોરસ, ક્રિસ્યસ બગેરેનાં નામોલેખ મળે છે, એથી એ પાત્રો અર્ધ-ઐતિહાસિક છે. તો મીડિયા, એસ્પેશિયા, નારીઝા, કિલિયોન, મેનો વગેરે કલ્પિત પાત્રો અહીં એકત્ર કરીને કથા અને ઇતિહાસને ગૂંચવવામાં આવ્યાં છે. અલબત્ત, ઐતિહાસિક નવલકથાઓ આવી જ હોય છે. એટલે તો સ્વીન્ડનાથ ટાગોરે ‘ઐતિહાસિક’ રસની મીઠાસા કરતાં ઐતિહાસિક નવલકથાને એ રીતે જોખમી ગણી છે. સત્યનો હાસ યતાં ઇતિહાસને અને કલ્પનાતત્ત્વ ખૂટતાં નવલકથાને હાનિ થશે; ટૂંકમાં ગમે તે એક પ્રકારે આગળ વધતાં ‘ઐતિહાસિક નવલકથા’નું તો સાસરું અને પિયર બંને નષ્ટ થાય જ !

(૨) દર્શકે ‘અનુકથન’ કર્યું છે તેમ ‘આપણા આ કથળેલા સમયમાં સોક્રેટીસને આપણી વચ્ચે હરતોફરતો કરવો તે મારો મૂળ હેતુ છે.’ જો એક માત્ર અને સાચો હેતુ એ જ રહ્યો હોત તો તેમાં એસ્પેશિયા, મીડિયા નારીઝા, સૂરજમુખી અને તેની સામે ગ્રેમી પુરુષપાત્રો (વૃત્તા ક્રિસ્યન સાથે સોક્રેટીસનો સજાતીય સમ્બન્ધ) વચ્ચે લાવવાની કોઈ જરૂર નહોતી. કેવળ અને એકલા સોક્રેટીસને જ કેન્દ્રમાં રાખી એક સઘન કલાકૃતિ – લઘુનવલ કે દીર્ઘ નવલિકા લેખે જરૂર રચી શકાઈ હોત. (જિહાપોહ શ્રેણીમાં ‘સોક્રેટીસ’ નામની દીર્ઘ વાર્તા આવું ઉદાહરણ છે.) પરંતુ એની અહીં સખેદ નોંધ લેવી પડે તેમ છે કે દર્શક હજી ‘મુનશી બ્રાન્ડ રોમાન્સ’ અને કોઈ પોતે આગવી રીતે ઘડી કાઢેલા ‘ગાંધી જાપ રોમાન્સ’ (‘ઝેર તો પીધાં છે’...થી જોનો આરંભ અને પ્રબળ પ્રભાવ દેખાય છે) નશાપૂર્વક આલેખવામાં ચકચૂર છે.

(૩) શ્રી. દર્શક અહીં મુનશીના પટ્ટશિખ્યની જેમ પ્રવર્ત્યા છે. રોમેન્ટિક પાત્ર-રચના, ઘટનાક્રમ, ચળરાકીલાર્યા સંવાદો, કલ્પિત (Pseudo) મનો-

દશાઓ, ડ્રીલ અને સરચેન્સનાં તરવે તથા પ્રેમ અને શૌર્યના તાણાવાણા લઈને રચેલ કથાવસ્તુનું પૌત્ર હૂબહૂ 'ગુજરાતનો નાય', 'રાજધિરાજ' અને 'જય સોમનાથ'ની ચેઢે રચાતું આવે છે.

ઉપરાંત, મુનશીની જેમ આત્મારોપ (Self-Projection)નો પ્રયોગ સંમોહ પણ સર્વત્ર વ્યાપેલો છે. સોફ્ટીસના પાત્ર-ચર્ચુનમાં અને તેના વિચાર-વાણી-પ્રવર્તનમાં એટલું બહુ 'દર્શકત્વ' પ્રસરી ગયું છે કે નમકે જેમ, 'મારી હકીકત'માં એક કાઠિયાવાડના રાજવી, સંગીતકાર પાસે પોતાની બંદીશો ગવરાવીને 'મનમાં મલકાતા માલમ પડ્યા' હોવાનું નોંધ્યું છે એવું જ કાંઈક અહીં બનતું જણાય છે.

(૪) સહુથી વિચિત્ર 'રોમાન્સ'નું ત્રયન ત્રી દર્શકે સોફ્ટીસ અને ફિસ્સસના સંબંધીય સંબંધને વિશિષ્ટ આલેખ બાંધવા પરત્વે કર્યું છે. ગુજરાતીમાં આ રોમાન્સ અપૂર્વ લેખાશે એમાં સંદેહ નથી. એ પારામાં એમની શક્તિને એટલી દાદ આપવી ઘટે કે 'રોમાન્સ'ને બદલે શ્રી 'દર્શક' આવી રચના શુદ્ધ વાસ્તવવાદી રૂએ આપી શકે તેમાં તેમનું સર્જકર્મ વધુ ઊગી નીકળશે. 'ઝેર તો પીધાં છે બાણી બાણી'ના ત્રીજો ભાગ ક્યારેક એવું દર્શકને સંદર્ભ નીકળતા વેત' રડતાં-રડતાં પૂછ્યા કરતાં મુગ્ધ બાલાવખોધી વિવેચકાએ હવે આ માગણી કરવાની જરૂર છે (ત્રીજા ભાગમાં રોહિણીને આ પ્રકારના અન્ય સ્ત્રી સાથેના સંબંધીય સંબંધ (લેસ્બીઅનિઝમ)ના પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપીને પાછો ગાંધીવંદી આચાર-વિચારનો મસાલો ઉપરથી લક્ષરાવશે તો પુનઃ આચાર્ય વિષ્ણુપ્રસાદ જેવા 'લઘુ વિસ્મયપર્વ' આલેખવા ઉલુકત રહેશે જ; એમાં શિશુસદેહ લાવવો ન ઘટે.)

(૫) 'સોફ્ટીસ'નો સંક્ષેપ પણ 'સુલભ આવૃત્તિ' લેખે બહાર પડે એ ઘટના 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના 'બૃહદ્સંક્ષેપ'ને મળતી આવે છે. ગે. મા. ત્રિ. ના મૂળ 'સરસ્વતીચંદ્ર' (ચાર ભાગ) કરતાં શ્રી ઉપેન્દ્ર પંડ્યાએ 'બૃહદ્સંક્ષેપ' અનેક રીતે સુવાચ્ય અને રસિક બન્યો છે એ ઘટનાનું અહીં પણ પુનરાવર્તન થયું છે. આ ઘટના સૂચક પણ ગણવી જોઈએ. આપણા 'કલાસિક' ગણાવાતાં સર્જનો આવાં શિથિલ અને સંક્ષેપણીય શા માટે રહે છે, એ મક્કપ્રશ્નનો ઉત્તર આપવાનો હવે High Time છે. જવાબ છે-લેખકની કલા ઉપરવટ જઈને સાધવાની અન્ય ઉપલબ્ધિઓનો વ્યામોહ. જેમ કે સંસ્કૃતિકથા કે વર્તમાન રાજકારણ વગેરે.) 'સુલભ આવૃત્તિ'-'૭૭ માં એક

સોથી વધારે પાનાં કાઢી નાખી શકાય છે અને છતાં તેમાં કાંઈ ઝાણું છે એવી લાગણી કે ખબર જીભી થવા પામતી નથી. શ્રી દર્શકે કેટલો બધો ગિનજરૂરી સંભાર તેમાં ઉમેર્યો છે, એની આથી જાણ થાય છે, આ સંક્ષેપીકરણ પોતે જ એક વિવેચન છે.

(૬) શ્રી દર્શકનું ભાષાજ્ઞાન તથા વ્યાકરણ કીક કીક કાચા છે. શબ્દોના ચોક્કસ અર્થનો પૂરો ખ્યાલ નથી અથવા તેની પડી નથી એમ નિશ્ચિતરૂપે નીચેનાં ઉદાહરણોથી કહી શકાય :

પાના નં. ૪૯ ઉપર એસ્પેસિયાને ‘વારુણી આસરા’ કહી છે, પુનઃ પાના નં. ૭૨ ઉપર ‘પેરિક્લિસની પ્રોપિતભર્તૃકા’ રોમેન્ટિક રીતે કહી છે ! પેરિક્લિસની હાજરીમાં જ એ પ્રોપિતભર્તૃકા’ બની ગઈ ?

પાના નં. ૭૮ ઉપર ‘નગરવધૂઓ’ શબ્દ ‘નગરની વહુવારુઓ’ એ અર્થમાં વાપર્યો છે.

જે જગ્યાએ કહેવતો જોટી રીતે પ્રયોજી છે.

પાના ૭૫ ઉપર— ‘એથેન્સનું’ એવું છે કે કદી વોડે, કદી પેગડે !’ તો પાના નં. ૧૬૩ ઉપર મીડિયા ભયનું વાતાવરણ ‘મારું’ તો લોહી પાણી થઈ જાય છે’ એવો શ્લોકપ્રયોગ જોટી રીતે કરે છે.

તો કેટલાક અપ્રયોગો દ્વિપિત વાગ્વિકલ્પરૂપે (‘રસમ’ગાધર’કાર જગન્નાથ અનુસાર ‘વાગ્વિકલ્પ’નો અર્થ ‘શબ્દ-રમત’ અથવા ‘વાચાંબર’ થાય છે.) જણાય છે. પાના નં. ૧૨૮ ઉપર લેખક—સર્વજ્ઞતાની રૂએ વચ્ચે આવી વર્ણન કરે છે—‘એથના ચંદ્રમા જેવું હસતાં મીડિયા કહે, ‘... (‘એથનો ચંદ્ર’ શુભ નહિ, બલ્કે અપશુકનિયાળ ગણાય છે, કિંવદન્તિ અનુસાર ‘એથનો ચંદ્ર’ જોનારને અપવાદ લાગવાનો ભય જીભો-થાય.)’

નાનાલાલીય ડોલન પણ અસ્થાને આવી જાય છે. પાના ૬૭ ઉપર પેરિક્લિસ ભાષણનો આરંભ કરતાં બોલે છે— ‘‘અણુસમજના ઝોરતા શા ?’’ (અણુસમજ=અણુસમજ) પાના ૮૧ ઉપર સોક્રેટીસ કહે છે, ‘‘લોક જોડે મને પ્રેમ છે, ‘સાહી’ જોડે છે મને વાંધો.’’

તો પાના નં. ૬૯ ઉપર પેરિક્લિસના મુખમાં એક અનલાઇક પેરિક્લિસ કથન છે : ‘‘આપ સૌનો હું વણીતર છું.’’

(૭) 'સોફ્ટીસ'ના ગ્રીક સમયનું એટલું બધું યુજરાતીકરણ અને એમાં યે 'આધીકરણ' કરી નાખવામાં આવ્યું છે કે ગ્રીકોલની કોઈ પેરાડિક્લસકૃતિ - 'વિક'બના' વાચતાં હોઈએ એવો મજબૂત સાસ થાય છે. સોફ્ટીસની સમાધિ અને 'પ્રાયશ્ચિત' વગેરેની ભાવના ભારતીય લાગે છે સોફ્ટીસ 'સક્રિય' વિદ્વાન હતો. અહીં કવચિત્ વાતોડિયો મુખ્ય અને બુદ્ધિપુત: તાર્કિકને બદલે જ્ઞાનનાશાળી 'મહાત્મા' બનાવી દેવાયો છે સમગ્ર 'સોફ્ટીસ' નવલકથાની પંક્તિઓ વચ્ચે (Between the lines) આવી અંતઃસ્રાવી 'પેરોડી' વાચી શકાય તેમ છે.

(૮) બધાં જ પાત્રો લગભગ એક કે બીજા પ્રસંગે, અપ્રસ્તુતપણે, એકબીજાને, લાગણીવશ બની જઈને, 'સાયવી લેવાની' કે 'એતા રહેવાની' ભળભલામણ કે ભાળવણી કર્યા જ કરે છે એ બહુ હાસ્યાસ્પદ લાગે છે. આ સ્ત્રીજાતા કે વધુ પડતી મૃદુતા 'ઝેર તો પીધાં છે'. ના ગાંધીવાદી રોમાન્સમાં પણ ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં છે. લાગે છે કે એ યુગની એ દેશ ઈશ. પુરુષપાત્રો પણ આવું કરે છે ત્યારે તેમાં ઝલજલતા કે સમ્યાઈને બદલે વેવલાશ અને કૃત્રિમતા આવતી જણાય છે.

એસ્પેશિયા સોફ્ટીસને ( પાના નં. ૫૪ અને ૨૧૫ ) મીડિયા , અને ' એને સાયવળે સોફ્ટીસ '.

સોફ્ટીસ એસ્પેશિયાને ( પાના નં. ૮૧ )

" નાના પેરિક્લિસનું ઈષ્ટ જોઈશ. મોટાનું તમે જોજો ".

સોફ્ટીસ મીડિયાને ( પાના નં. ૧૪૬ )

" આ એપોલોડોરસ એવો નિબ્બાપ છાકરો છે કે એને કોઈક હસારી દેશે. તું એને સાયવળે ". એટલી બધી ' સાયવણી ' અને ' ભાળવણી ' શાથી કર્યા કરવી પડે છે એ સમજાતું નથી. ( અને તેમ છતાં કોઈ કોઈને સાયવી શકતું નથી એ જોઈ શકાય છે. ) એની જ પાત્રોની અવતરણ-મીતિ દેખાયા કરે છે- " સોફ્ટીસ કહેતા કે, .. અથવા 'તમારા કાકા કહેતા કે, '.. ( 'પાનું' ૨૦૨ ) "

—સાયું પૂછે તો લેખકે આની બધી વાતોથી, જ ભાળવવાનું છે 'સોફ્ટીસ' એનું ઉધાડું દર્શાવે છે.



## ‘અસ્તી’ — એક દૃષ્ટિકોણ

નવંત્ર મારીત

૧૧૭૩

૧. ગુજરાતી સાહિત્યમાં- સાતમા દાયકામાં પરંપરાથી જુદી પડતી કેટલીક નવલકથાઓ રચાઈ. ‘અસ્તી’ એવી પરંપરાથી જુદી પડતી નવલકથા છે. આ નવલકથા એ ખાખત પરત્વે પરંપરાથી જુદી પડે છે. ઘટનાનો સદંતર અભાવ અને અસ્તિત્વવાદથી પ્રભાવિત એવું જીવન વિશે સંવેદન-ચિંતન.

પરંપરાથી કૃતિ જુદી હોય એટલે સ્વાભાવિક રીતે એવી કૃતિ તરફ પાઠાનું ધ્યાન એવાય. એવી પ્રયોગશીલ કૃતિઓની સાહિત્યજગતમાં નોંધ પણ સવિશેષ લેવાય. પરંતુ એનો અર્થ એવો નથી કે પરંપરાથી જુદી ફંટાતી કૃતિઓ ‘કળાકાય દૃષ્ટિએ મૂલ્યવાન’ જ હોય છે. ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં જાણેજાણે કંઈક એવું અનુભવાય છે કે ‘પરંપરાને ચાતરતી કૃતિઓ સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ પણ મૂલ્યવાન છે એવું’ સિદ્ધ કરવાને મરજીયો વફાલી પ્રયત્ન થાય છે. અને પરિણામે નિષ્ફળ કે ખોટો દિશાના પ્રયોગોને ‘એનાં ભયસ્થાનો સહિત સાચા પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂલવવાને મદદે એમનું વફાલી અદાથી સાહિત્યિક ગૌરવ કરવામાં આવે છે. ત્યારે પરિણામ એ આવે છે કે અનુગામી સર્જકો આવી કૃતિઓને તમૂનારૂપ લેતા-ધઈ જાય છે અને એમાંથી અનુગામી સર્જકો માટે ખોટા માપદંડો વિવેચન ઊભા કરી દે છે. મને લાગે છે કે ગુજરાતી વિવેચને પ્રયત્નપૂર્વક આ ભયસ્થાનમાંથી બહાર આવી જવું જરૂરી છે.

‘અસ્તી’ની ખાખતમાં કંઈક આવું જાન્યું છે. ગુજરાતી કથાસાહિત્યમાં ઘટનાલોપ, ઘટનાહાસનો મહિમા જોરશોરથી વધ્યો હતો ત્યારે ‘અસ્તી’ રચાય છે. ગુજરાતી નવલકથાઓ પ્રત્યે નિષેધાત્મક વલણ દાખવતા સુરેશ

જોધી પણ આધુનિક નવલકથાઓમાં એક માત્ર ‘અસ્તી’ને બિરદાવે છે. પછી સુમન શાહ, રાધેશ્યામ સર્મા આદિ પણ ‘અસ્તી’ની સાહિત્યિક શુદ્ધતાને પ્રમાણે છે. આ બધા વિદ્વાનો કરતાં ‘અસ્તી’ વિશેનો મારો અભિપ્રય જુદો છે એટલે અહીં વ્યક્ત કરુ છું.

‘અસ્તી’ વાંચતાં જ પહેલો પ્રશ્ન એ થાય કે આ કૃતિ નવલકથા કહી શકાય ? સુરેશ જોધીએ ઘટનાલોપનો મહિમા કર્યો અને એક ઐતિહાસિક સદર્શ છે. ગુજરાતી નવલકથામાં ઘટનાની આકર્ષકતા, વાર્તાસરને જોર નવલકથાને ઉત્તમ કૃતિ ગણી લેવાનું વલણ પ્રબળ હતું ત્યારે ઉચિત રીતે ઘટનામાથી જન્મતા વાર્તાસ માત્રથી નવલકથા ઉત્તમ કલાકૃતિ બની જતી નથી. એ વસ્તુ પરત્વે સુરેશ જોધીએ લાલજતી ધરી અને ઘટનાની સ્પૃહતાની સામે ઘટનાલોપની વાત કરી. પછી સંપૂર્ણ ઘટનાલોપ નહીં, ઘટનાનું તિરોધાન જરૂરી છે. એ વાત સુરેશભાઈએ સ્વીકારી જ છે. અવગત ‘હિન્નપત્ર’માં ઘટનાનો સર્વથા અભાવ છે અને ‘મરણોત્તર’માં પણ ઘટનાનો અશ્રય થલો જોછો છે. એટલે પોતાની કૃતિમાં ઘટનાલોપને જ એમણે પ્રમાણમાં સ્વીકાર્યો છે.

ઘટનાનો સદંતર લોપ કરવાથી શુ પરિણામ આવે તે આપણને ‘હિન્નપત્ર’ અને ‘અસ્તી’માં દેખાય છે. નવલકથાના હાકને બાધનાર ઘટના છે. નવલકથામાં કથાકને વિશે કશુંક બનવું જોઈએ. નવલકથાકાર વસ્તુ જગતનો એક સદર્શ જિભો કરે એ પૂરતું નથી. એ વસ્તુજગતમાં ક્રિયાને અવગત થવો જોઈએ. ક્રિયા કૃતિના બાહ્યવિશ્વમાં જ ચાલે એ અનિવાર્ય નથી. ઐતસિક સ્તરે પણ ક્રિયા ચાલતી હોય. ધણી વખત બાહ્ય વિશ્વમાં ઘટના જોછી ચાલતી હોય, વિશેષ ચૈતસિક સ્તરે જ ચાલતી હોય એવું બને. આવી નવલકથાઓમાં વાર્તાસ નથી મળતો, અને કલાકૃતિના આસ્વાદ માટે વાર્તાસ હંમેશ ઉપકારક પણ નથી એમય માની શકાય. પરંતુ એનો અર્થ એવો નથી કે બાહ્યસ્તરે કે ચૈતસિક સ્તરે ક્રિયાની સદંતર ગેરહાજરી, હોય.

‘અસ્તી’માં બાહ્યસ્તરે ‘તે’ ક્રિયા કરતો દેખાય છે. ‘તે’ને કોઈ નામ લેખકે, આપ્યું નથી. પરંતુ ‘તે’ વિશે કેટલોક સદર્શ પ્રાપ્ત થાય છે. તે પરણેલો છે. અને એક ઘર છે. એ નોકરી કરે છે. અને એક પુત્ર છે. એ જ્યાં રહે છે એ શેરી અને ત્યાં આવેતાં ઘર-દુકાનો પરથી એવું પણ

અનુમાન થઈ શકે કે 'તે'ની આર્થિક સ્થિતિ સામાન્ય છે.

'તે' ક્રિયા કરતો પણ દેખાય છે. ઉ. ત. 'તેણે ગલીનો વળાંક પસાર કર્યો, તેણે એક સિગારેટ-કાઢીને સળગાવી,' 'બાજુમાં જ મોઢું ખુલ્લું કરી ઉપરનું બોર્ડ વાંચતાં જિભેલા એક દુબળા માણસના પગ પર રાખ ખ ખેરી' 'તેણે દુઃખ થયું,' વગેરે.

'તે' સિવાય નવલકથાની કેટલીક વ્યક્તિઓની ક્રિયા પણ અહીં આલેખાઈ છે. 'એક છોકરી પસાર થઈ,' 'પત્ની તેને પીરસતાં પીરસતાં આખા દિવસના જૂતા-નવા બનાવોની યાદી આપી બચે છે,' 'દાદાજી વાર્તાઓ કહેતા રહેતા... મેલા ઓશીકા નીચેથી ધણી વાર પૈસા કાઢી બહારથી ખાવાની ગાળીઓ મંગાવતા. બોખાં મોઢામાં ગાળીઓ ચૂકી ચગળતા ચગળતા કોઈ વાર મૌન બની જતા' વગેરે.

પરંતુ 'તે' કે આવી અન્ય વ્યક્તિઓની ક્રિયા આલેખાય એ પૂરતું નથી; એક તો આ ક્રિયાઓ પોતે તદ્દન સામાન્ય છે. અલગત ક્રિયા સામાન્ય કે અસામાન્ય એ નિરપેક્ષપણે નિશ્ચિત ન થઈ શકે, સંદર્ભ પરથી જ એ નિશ્ચિત થાય. આ ક્રિયાઓ તદ્દન સામાન્ય તો એટલા માટે હાથે છે કે એ ક્રિયાઓ વ્યક્તિ પોતાના સંદર્ભે કરે છે. એક વ્યક્તિ અન્ય વ્યક્તિની ઉપસ્થિતિ કે અનુપસ્થિતિમાં ક્રિયા કરે, પરંતુ એ ક્રિયા વ્યક્તિ પોતાને સંદર્ભે જ કરેલી હોય તો એવી ક્રિયા અસર નથી જન્માવતી. જો એક વ્યક્તિની ક્રિયા બીજી વ્યક્તિને પોતાનું લક્ષ્ય બનાવતી હોય તો એમાંથી પ્રતિક્રિયા જન્મવાની સંભાવના વિશેષ જોશી થાય. વ્યક્તિ પોતાના સંદર્ભે જ ક્રિયા કરતી હોય તો પણ એ પ્રતિક્રિયા જન્માવી શકે. મહત્વનું એ કે વ્યક્તિની ક્રિયા સામે પ્રતિક્રિયા જન્મવી જોઈએ. એવી પ્રતિક્રિયાનું આલેખન કથા, મૂલક સાહિત્યપ્રકારમાં અનિવાર્ય બની રહે. 'અસ્તી'માં 'તે' કે 'તે'નાં પત્ની, દાદાજી ક્રિયાઓ કરે છે, પરંતુ એમની ક્રિયાઓ પ્રતિક્રિયાના તરંગો કૃતિમાં નથી જન્માવતાં. એટલે દરેક વ્યક્તિની ક્રિયા પોતાને સંદર્ભે થાય છે. 'તે'ની એક ક્રિયા જોઈએ,

'ઉપરનું બોર્ડ વાંચતા જિભેલા એક દુબળા માણસના પગ પર રાખ ખ ખેરી.'

'તે' આ ક્રિયા કરે છે, પરંતુ દુબળા માણસની એની સામે પ્રતિક્રિયા

કશી જ નથી. એ જ પ્રમાણે 'તે'ની પત્નીની કે દાદાજીની 'તે'ને લક્ષ્ય  
'જનારી ક્રિયાઓ આલેખાય છે, પરંતુ 'તે' એની કોઈ પ્રતિક્રિયા પાડતો  
નથી. એટલે 'અસ્તી'માં ઘટનાનો અભાવ છે એમ જ્યારે આપણે કહીએ  
છીએ ત્યારે પાત્રોની ક્રિયાપ્રતિક્રિયામાથી જન્મતી કોઈ પરિસ્થિતિ અહીં  
જોવાતી નથી એમ આપણે કહીએ છીએ.

અલગત આ કૃતિમાં કેટલોક-સામાજિક સદર્શ જોવાય છે. 'તે'  
અનુક્રમે માનસિક ભુમિકાએ જોઈ રહી પોતાની આસપાસ ફેલાયેલી સમાજ  
જીવનની હખી સૂક્ષ્મ રીતે પોતાના ચિત્તમાં ગ્રહણ કરે છે. 'તે'નું માનસ  
અસ્તિત્વવાદો વિચારસરણીના એક અંશથી બંદ છે. આ જીવને નિર્હત્ક,  
રેડિયાન અને ત્રિતીય છે. આ માનસિક ભુમિકા પર જોવા રહેલા 'તે'નું  
ચિત્ત 'પોતાની આસપાસના' પરિચિત જગતને અનુભવે છે ત્યારે  
એ સમાજ અને એમાં રહેલી વ્યક્તિઓ અને નિર્ણયક  
પ્રવૃત્તિઓમાં અટવાયેલી, વ્યક્તિત્વ, વગરની ગતાનુગર્ભિત મૂલ્યો, પ્રમાણે  
જીવતી દેખાય છે આ જીવને 'તે'ના ચિત્તમાં જુગુપ્સા, ધૃષ્ટા કે વિષાદની  
લાગણી જગાડે છે. આમ અનુક્રમે માનસિક સ્થિતિવાળું 'તે'નું ચિત્ત  
પોતાની આસપાસના જીવનને સૂક્ષ્મતાથી અનુભવે છે અને પ્રતિકાવ પ્રજ્વળ  
પાડે છે અને તે પછી એમાંથી કોઈ પરિસ્થિતિનું નિર્માણ થતું નથી, કારણ  
કે 'તે'નું ચિત્ત જે લાગણી અનુભવે છે તે તેને કોઈ ક્રિયા તરફ પ્રેરતા  
નથી, કે અન્ય વ્યક્તિઓ 'તે'ની આ લાગણી ક્ષણે પ્રતિક્રિયા પાડતી નથી.

કોઈને લાગણી કે ક્રિયાપ્રતિક્રિયામાથી જન્મતી પરિસ્થિતિની નવલકથા  
માટે અંદોલી 'બધી' જિંદગી આ માટે હું કહું છું ? મારી દૃષ્ટિએ કથામૂલક  
પ્રકાર 'માટે' એ જંદગી છે. જો પોત્રોની ક્રિયાપ્રતિક્રિયામાથી જન્મતી કોઈ  
પરિસ્થિતિ જ અહીં ગરહાળર હોય તો કૃતિમાં નિર્ણાયકી વિગતોને  
સાકળનાર સંબંધસૂત્ર જ સ્થાપી ન શકાય.

'અસ્તી'માં 'તે'નું ચિત્ત પોતાની આસપાસના પરિચિત વાસ્તવને ખૂબ  
સૂક્ષ્મતાથી ખાલે છે. નિરુપણની એ સૂક્ષ્મતાને પરિધામે એમાંથી જોવા થતાં  
શબ્દચિત્રો આ કૃતિને એક આસ્વાદ્ય અંશ છે, પરંતુ એ આસ્વાદ્ય કોઈ  
નવલકથાને એક 'અંજોડ' કર્ણાકૃતિ તરીકેની આસ્વાદ્ય કહેવારો નહીં  
કહેવાય. આ કૃતિમાં આ શબ્દચિત્રોને સાકળનાર અને એમાંથી એક અંજોડ  
કૃતિને અનુભવ કરાવનાર સંબંધસૂત્ર કયું ? અને કોઈ સંબંધસૂત્ર નથી

દેખાતું. કોઈ કહેશે કે 'તે' એનું સંબંધસૂત્ર, પણ એ સ્વીકાર્ય નથી. ભલે દરેક શબ્દચિત્ર 'તે' દ્વારા અનુભવાય છે, પરંતુ આ શબ્દચિત્રોમાંથી એ શબ્દચિત્રો કાઢી નાખીએ કે એ શબ્દચિત્રો ઉમેરીએ તોયું કૃતિની સમગ્ર આકૃતિને કોઈ અસર પહોંચે છે ખરી ? નથી પહોંચતી. એનું મુખ્ય કારણ એ છે કે આ શબ્દચિત્રો કોઈ પરિસ્થિતિનું નિર્માણ નથી કરતાં એટલે આખું કૃતિના આસ્વાદમાં દરેક શબ્દચિત્રની સંમર્પકતા કેટલી તે આપણે સ્થાપી નથી શકતા.

એટલે મારી દૃષ્ટિએ 'અસ્તી' નવલકથા નથી, એ એક વિશિષ્ટ સંવેદન-વાળી વ્યક્તિના જીવનની કથા નથી, પરંતુ એક વિશિષ્ટ માનસિક અભિગમ-વાળી વ્યક્તિએ પોતાની આસપાસના જીવનની લીધેલી સંવેદનનેાંધ છે.

## ૨૧. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટના પત્રોના સંપાદન વિશે

•સ્વ. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટના પત્રોનું સંપાદન શ્રી ભૂપેશ અધ્વર્યુ કરી રહ્યા છે. જે મિત્રો પાસે એમના પત્રો કે તેને લગતી માહિતી હોય તેમણે શ્રી ભૂપેશ અધ્વર્યુનો સંપર્ક સાધવા વિનંતી. પત્ર ધરાવનાર વ્યક્તિની પૂર્વ-સંમતિ વિના પત્રની કશી વિગતો પ્રગટ કરવામાં નહિ આવે, વધુ માહિતી માટે આ સરનામે લખવું: શ્રી ભૂપેશ અધ્વર્યુ, ૧૦૦૩, હિંગળાજ મહોલ્લો, ગણદેવી. ( જિ. વલસાડ ) ૩૯૬૩૬૦.

## પ્રશ્નચર્યા

નલિન પંડ્યા,

‘એતદ્’  
ત ત્રીશ્રી,

તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલા ‘એતદ્’-૪૨માં શ્રી ભરત નાથકનું કુંગળી કાવ્ય છેતરામણી ભ્રમણા ઊભો કરતું કાવ્ય લાગે છે. કારણ કે કુંગળીના વસ્તુગત ગુણધર્મો ઝોગળી જાય અને નવા જ ગુણધર્મો રચાય ત્યારે વસ્તુ વસ્તુ મટીને પ્રતીક બની શકે. જ્યારે આ કાવ્યમાં આરંભથી અંત સુધી સર્જકે હાથણાની આસપાસ રહીને કલ્પનાનું જાળું ગૂંથ્યું છે. વસ્તુના વસ્તુપણાનું માત્ર અન્ય થોડીક બાબતો સાથેનું લસરતું વર્ણન કાવ્ય કેટલે અંશે બને? ‘એતદ્’ વિશિષ્ટ સંપાદકીય સુક્તિ (નીતિ નહીં) અજમાવતું હોવા છતાં છેવટે કુંગળી જ હાથ આવે છે. બાકી ઘણાંના કાવ્યોને ઊંધઈ ખવડાવવામાં આવે છે.

સુ. જો.એ આ જ અંકમાં વ્હાદીમીર હોલાનના નવ કાવ્યો અનુવાદ રૂપે મૂક્યાં છે. જેમાં ‘હેલુ’ પાંદડું અને ‘વારસો’ સિવાયના કાવ્યોની ગુણવત્તા વિશે સુ. જો.ને જ પૂછવું, જોઈએ. આ જ કાવ્યો કેઈ ગુણ સર્જકના હોત તો આપણે તેને obvious & statementive કહીને ઊતારી પાડત. પણ આ તો પશ્ચિમનું છે ને? પશ્ચિમનું એટલે, સર્વશુદ્ધ સંપન્ન? આ તે કેવું આંધળું આકર્ષણ !:-

\* હવે પછી ‘એતદ્’માં માત્ર અભિપ્રાયદાયક પત્રો પ્રગટ કરવામાં નહિં આવે.  
ત ત્રીશ્રી.

# હસ્તિ પાર્થપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા :

પૉલિઓસેફ્ટિસ

પ્રેસ્ક્રીપ્શન સિમિટેડ

નવચાન પોર્ટ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૧૧

● પશ્ચિમ ગાંધીની હેઠળ એ. એ. એ રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-T16 GJ

## The Temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva one of the many forms of Paramatma is further divided into Shiva the male and Shakti the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this divine voice spoke asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

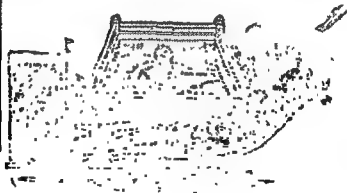
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रवर्तितेन विष्णुनाथेन शंकरः  
लोकांशुपुत्रस्यैतस्यैव शक्तिरिति स्मृतम्

• The Almighty Lord of the Universe favoured by staying at to their prayers.



**MAFATLAL**





## અનુક્રમ

- |   |   |                 |     |
|---|---|-----------------|-----|
| ૧ | ‘પુઅર પીપલ’ : દ્વિવિધ વાસ્તવની કથા        | -વિજય શાસ્ત્રી  | પૃ. |
| ૨ | “રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ”-એક અવલોકન          | -રમેશ એંજા      | પૃ. |
| ૩ | દશક કૃત ‘સોક્રેટીસ’નો એક વસ્તુવક્ષી યાત્ર | -ડૉ. જયંત વ્યાસ | પૃ. |
| ૪ | ‘અસ્તી’ - એક દૃષ્ટિકોણ                    | -જયંત ગાડીન     | પૃ. |
| ૫ | પુત્રચર્યા                                | -નસિન પંડ્યા    | પૃ. |

માસિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : હપા બેગી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી, કલ્પેશન,  
મુદ્રણસ્થાન : તથાટી પ્રિન્ટર્સ, નમ્મુડી ફર્લ, ગાંધી એપ્રિલ મિલ પાલન,

એતદ્ - ૪૫

# નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

## એતદ્

ડીસેમ્બર ૧૯૮૧ વર્ષ ૪ ભાગ ૪૫

તત્રીએ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફ્લોગજ, વડોદરા, ૩૬૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખોરાનગર બિલીંગ બી/૧, ફ્લેટ-૨૪ એસ બી રોડ, ૨  
મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦ અમિકા એપ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ૫  
(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ધાર્મિક લવાજમ ૩૧ મીસ

લવાજમ ભરવાનાં નેચણ

જયંત પારેખ, મુબઈ, રસિક શાહ મુબઈ

પ્રા મુકુન્દ દવે 'વસંત' સેતુબધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૧૦

વિજય એસ, ફ્લેશન રોડ આણંદ

સૌરભ પુસ્તક બહાર, ચિનીફ રોડ અમદાવાદ

લેખ, અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉષા જોષીના સહાયને મે  
સર્જનાત્મક કૃતિએ જયંત પારેખને મોકલવી

એતદ્ દર મહિનાની પદ્ધતિએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ તથાટી પ્રિન્ટર્સ, જગજી કુર્ષ, ગાંધી એઈવ મિલ પાછળ,

ન્યૂનરૂપે અંગેનો સંબંધો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો.

સૌ. ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફ્લોગજ વડોદરા-૩૬૦ ૦૦૨

## ‘જટાયુ’ વિશે થોડુંક

હરિવલ્લભ માયાણી

સિતાશુના ‘જટાયુ’ એ, આખ્યાનકાવ્યના અર્થધેન અંગે નીચેના બે-ત્રણ મુદ્દા વિચારણીય છે :

૧. કાવ્યની અંતિમ પંક્તિનું અર્થઘટન અને સમગ્ર કાવ્યની દૃષ્ટિએ તાત્પર્ય.

કાવ્યના નીચેના અંશો જુઓ :

(૧) ‘નગર અયોધ્યા ઉત્તરે, ને દુષ્પણ નગરી લંક  
વચ્ચે સદસુદૃજ્યોત વિહોણું વન પથરાયું રંક  
ધવલ ધર્મજ્યોતિ, અધર્મનો જ્યોતિ રાતોચોળ  
વનમાં લીલો અધકાર,’

(કડવું ૧, પંક્તિ ૧-૪)

(૨) ‘જેમ આવે તેમ જીવ્યા કરે કે’ બંધુ ન જાણે રંક;  
ક્યાં ઉપર અયોધ્યા ઉત્તરે, ક્યાં દૂર દક્ષિણે લંક.’

(કડવું ૧, પંક્તિ ૧૧-૧૨)

(૧) આ કાવ્ય એક અન્યોક્તિ છે—આસારની પરિભાષામાં કહીએ તો પ્રતીકકાવ્ય છે. લંકા, અયોધ્યા, વન, વનવ્યસ, જટાયુ વગેરેનો ભણીતો રામાયણગત અર્થ અહીં અપ્રસ્તુત છે, અને કરાક હતર અર્થમાં તેમને ઘટાવવાના છે, જે અર્થ કાવ્યનો પ્રસ્તુતાર્થ છે. જેમ કે આદિમ, પ્રાકૃતિક જીવનની કક્ષાએ જીવતા સમાજમાં જટાયુ એક સંવેદનશીલ, પૃષ્ઠક, અન્વેષક ચેતનાનું પ્રતીક છે; અરોધ્યા ધર્મ અને સતતા સામ્રાજ્યનું, તો લંકા અધર્મ અને અસતતા સામ્રાજ્યનું પ્રતીક છે—વગેરે:

- (૩) 'નગર અયોધ્યા ઉત્તરે ને દક્ષિણનગરી લંક' (કડવું ૬, પંક્તિ ૧)  
 આ પંક્તિઓના વિરોધે, અને વિશેષ તો  
 (૪) 'દખખણવાળો દૂર અલોપ, હે તું ઉત્તરવાળા આવ' (કડવું ૭ પંક્તિ ૧)

એ પંક્તિના વિરોધે કાવ્યની અંતિમ પંક્તિ નીચે પ્રમાણે છે.

'—નથી દશાનન દક્ષિણે અને ઉત્તરમાં નથી રામ.'

એ છેલ્લી પંક્તિ, મરણની અણિ પર રહેલા જટાયુની ઉક્તિઓ (કડવું ૭, પંક્તિ ૧-૧૧)ને અંતે આવે છે ખરી, પરંતુ એ જટાયુના વક્તવ્યનો ભાગ નથી. એ કવિની ઉક્તિ છે એ હકીકત પંક્તિની આગળ મૂકેલી દીર્ઘ રેખાથી દર્શાવાઈ છે.

ખીજું, એ પંક્તિને 'દશાનન નથી અને રામ પણ નથી' એમ નહીં, પણ 'દશાનન દક્ષિણમાં નથી, અને રામ ઉત્તરમાં નથી' એમ ઘટાવવાની છે. એટલે કે નકાર સ્થળોનો છે, વ્યક્તિઓનો નહીં.<sup>૨</sup>

૨. આ કાવ્યનું તાત્પર્ય જૂઠું કડવાની પહેલી આઠ પંક્તિઓને ધ્યાનમાં રાખીને ઘટાવવાનું છે :

'નગર અયોધ્યા ઉત્તરે ને દક્ષિણ નગરી લંક  
 બે ય સામટાં આવ્યાં, એતો રહ્યો જટાયુ રંક.  
 પણ તો એણે કહ્યું કે જે-તે યયું છે કે કેવળખહાર  
 પણ ત્યાં જ તો પીંછે પીંછે કૂંચ્યો બે ય નગરનો ભાર.  
 નમી પડ્યો એ ભાર નીચે ને વનવાસી એ રાંક  
 જાણી ચૂક્યો પોતાનો એક નામ વિનાનો વંક.  
 હૃદયુહ - સુવન - ભયંકર, ત્રિભુવન - સુંદર - સ્યામ  
 -નિર્ભય ગીધને લાખ્યું એવું અશક્ય જેવું કામ.'

કાવ્યની અંતિમ પંક્તિ ઉપર્યુક્ત ખંડમાં જે કહ્યું છે તેનો જ નિષ્કર્ષ છે.

(૨) આ સંદર્ભમાં, '(તું) ક્યારેક આવવાનો એ સહી (૭,૭) એવું જટાયુનું વચન પણ ધ્યાનમાં લેવાનું છે.

(૩) ભાર એ ઉમેરેલો છે.

સત્ અનેઅસત્ વચ્ચે વિવેક કરતી બુદ્ધિનો ઉદય અને તેથી પરિણમતી સત્ને પક્ષે રહી અસત્ સામે લડવાની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ એ વનચર જટાયુનું પરિવર્તન કરે છે. ઉત્તરની અયોધ્યાના રામ એ સત્-તત્વ છે અને દક્ષિણની લંકાનો રાવણ એ અસત્-તત્વ છે. પણ એ બાહ્ય ભેદ અંતર્ગત સદસદ-વિવેકનો જ આવિષ્કાર છે. એવું ઉપરની પંક્તિઓનું તેમ જ કાવ્યની અંતિમ પંક્તિનું તાત્પર્ય છે (ઉપર આપેલા અંડની ત્રીજી અને ચોથી પંક્તિ પરથી એ સ્પષ્ટ ભ્રેષ્ઠ શકાય છે), જડ પ્રાકૃતિક જીવન જીવતા વનચર જટાયુમાં એ વિવેક પ્રગટ્યો તેનું જ પરિણામ તેનું પછીનું પરાક્રમ અને અંતિમ વેદના છે.

આ દષ્ટિએ ‘જટાયુ’ પ્રકૃતિમાંથી સંસ્કૃતિમાં થતા સંક્રમણનું કાવ્ય છે.

નિત્યેને પોતાના જમાના સાથે ઉગ્ર વિરોધ હતો. સોક્રેટિસની વિચારણાના ધાતક વિષયો એ જમાનો ભોગ બન્યો હતો એમ એને લાગતું હતું. સોક્રેટિસની વિચારણા અમૂર્તતામાં અને સિદ્ધાન્તચર્ચામાં રાચતી હતી. શ્રદ્ધાથી તારવેલી ઉપપત્તિઓમાંથી નિષ્પન્ન થતા સત્યો ખાતર જીવન સમર્પી દેવાની તત્પરતા એનામાં હતી, આમ નિત્યેને મતે modernity એવે જાન્ડાના ઓકની ઇકપરાયણુ પુચ્છતા અને સોક્રેટિસની અમૂર્ત વિચારણામાં રહેલા બેહુદાપણાનું વિશ્લેષણ મિત્રણુ બની રહી હતી. માનવી વિચાર કરનારો પદાર્થ ■ એવા દૃષ્ટિબિન્દુનો નિત્યેએ વિરોધ કર્યો, માનવી કાંઈ જડ પદાર્થમાં સ્થાપેલું કશુંક ચૈતસિક દ્રવ્ય નથી ગિસ્મટ રાઈસે આજ વાત ખીજી રીતે કરી છે. એમના પુસ્તક 'Concept of mind'માં માનવીને 'ghost in a machine' તરીકે ઉલેખાતો ટાંક્યો છે. શરીર અને મનના દ્વૈતની સમસ્યા તો દેકાર્તના સમયથી ચર્ચાતી આવી છે. જેને આપણે એવના કહીએ છીએ તે જ આપણી આત્મલક્ષિતાનું કેન્દ્ર અને હાર્ડ છે એ વિશે નિત્યેને શંકા હતી એણે તો એવું સૂચવ્યું હતું કે ફરેક માનવીમાં અર્થઘટન કરી આપનારાં અનેક તરવો કે કેન્દ્રો હોય છે એ બધા એકબીજા સાથે સ્પર્ધામાં જિતવાં હોય છે, આપણી જન્યૂત એવના તો આ 1000000માં રહેતા અનેક કેન્દ્રો પૈકીનું એક કેન્દ્ર છે. એવું ખીજા કેન્દ્રો પર પ્રભુત્વ કે વર્ચસ હોય જ છે એવું નથી આપણું જે અનુભવગ્રાસ્ત ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય જગત છે અને એની જે વાસ્તવિકતા છે તેનાથી પર કાંઈ પરાભૌતિક વાસ્તવિકતા છે એ વાતને નિત્યેએ નિશ્ચયાત્મક રીતે નકારી કાઢી હતી એવી પરાભૌતિક વાસ્તવિકતા પ્લેટોના ભૂતને આપણી વચ્ચે ફરીથી સજીવન કરે છે.

જે આપણી સામે ઘટના રૂપે છે તેની પાછળ રહેલા કશાકે ગંઢિત સત્ય સાથેના સંપર્કને પરિણામે જ્ઞાનની ઉપલબ્ધિ થાય છે તે નિત્યેના મતે સારું નથી. જ્ઞાન આપણે આશયો અને હેતુઓથી દોરવાતું રહે છે. આ દીયકામાં હામેર્માંસે આથી અને "interest-guided" કહીને વર્ણવ્યું છે. વસ્તુલક્ષી વૈજ્ઞાનિક જ્ઞાન આપણને વસ્તુઓ જે રીતે અસ્તિત્વમાં હોય છે તેનું રૂપ દર્શાવી શકતું નથી. એ તો પ્રકૃતિ પર વિજય મેળવવાના હેતુને સમર્થક નીવડે એ રીતે આપણી સમજ ચતુરાઈથી ઉપખર્ચી લેતી હોય છે. જે આપણે હેતુ કે આશય જુદા હોય તો આપણે જ્ઞાન વળી જુદું જ રૂપ ધારણ કરે. હામેર્માંસે આથી હિન્દિયનિર્લસ અને પૃથક્કરણાત્મક એવા વિજ્ઞાનના આશયને અનુવર્તી જ્ઞાન અને ઇતિહાસપરક અર્થઘટનાત્મક વિજ્ઞાનના આશયને અનુવર્તી જ્ઞાન વચ્ચે વિચેક કરે છે. આ બંને પ્રકારના વિજ્ઞાન આશયનાત્મક વિજ્ઞાનથી જુદા પડે છે. એ પ્રકારનું વિજ્ઞાન ટેકનિકલ કે વ્યવહારૂલક્ષી નહિ પણ હામેર્માંસે જેને emancipatory કહે છે તે પ્રકારનું હોય છે. મનોવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ એવું એક નિદર્શન છે. હામેર્માંસે આ પ્રકારના વિજ્ઞાનને ધણું મહત્વનું ગણે છે કારણ કે એ પદ્ધતિએ થતા ચિંતનને પરિણામે માનવી પોતાને અનેક આંતરિયામાંથી મુક્ત કરી શકે છે. આ પ્રકારના ચિંતનને પરિણામે પ્રાપ્ત થતું જ્ઞાન, એ દારૂં ચિંતક પોતે મુક્ત થતા નહિ હોય ત્યાં સુધી, નિરર્થક જ રહે છે. આમ આ પ્રકારનું જ્ઞાન ચિંતનની પ્રક્રિયાને ચિંતક તરફ ધાળે છે. આ કારણે, એ કેવળ અર્થઘટનાત્મક જ્ઞાનને ઉલ્લેખી બચે છે અને વિચારણાની આંતરિક અને બાહ્ય સુખલામાંથી માનવીને મુક્ત કરાવે છે.

આથી આપણે એમ કહી શકીએ કે નિત્યે અને એની પછી હામેર્માંસે (માકસ અને ફ્રાઈડ પણ) માનવીય જ્ઞાનના ideological લક્ષણોને દર્શાવી આપે છે. અવિકારી તત્વ રૂપે રહેલા જ્ઞાનના દૃઢ આધારને વિશીર્ણું કરી નાખે છે; નિત્યે પરાભૌતિકવાદના પર પ્રહાર કરીને જે અટકી જતો નથી, એ તો કહે છે કે જ્ઞાનને પણ આશયોથી દોરવાતી સમજની ચતુરાઈના પરિણામ રૂપે ગણીએ તો, છુદ્ધિવાદની દૃષ્ટિએ સંત્ય ગણી ન શકાય. જે છે તે truth નથી, પણ નિર્ણયોત્તરના જે જુદા રૂપો છે. આથી નિત્યેએ કહ્યું છે કે જેને અપણે કમીનિઠ કહીને ઝાળખાવીએ છીએ તે જેને આધારે આપણે જીવી શકીએ છીએ તેવાં ઉપયોગી fictions જ છે.

Modernityની મુખ્ય લક્ષણો લેખે વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજીના વિકાસને



ગણાવવામાં આવે છે. ૧૪૮૦ પહેલાં મનુષ્યની ગણતરીબાજ છુદ્ધિને એની અનેક શક્તિઓ પૈકીની એક લેખવામાં આવતી હતી; એને એની મર્યાદામાં જ રાખવામાં આવતી હતી. પછી મનુષ્યની પરિપ્રેક્ષ્ય (perspective) વિશેની છુદ્ધિ ખીલી. આથી એનો spatialization અને mathematizationની દિશામાં વિકાસ થયો. પ્રકૃતિનું નિયંત્રણ ટેકનોલોજી દ્વારા કરવાની મનુષ્યની શક્તિ અનેક ગણી વધી ગઈ. આને પરિણામે જગતને જોનાર એની આજુબાજુના પરિવેશથી જુદા પડ્યો. પદાર્થને વિસ્તાર (Extension) અને પુદ્ગલ (mass)ની દૃષ્ટિએ જોવાને કારણે દેકાર્ટે ભૌતિક નહિ એવી ચેતના અને ભૌતિક પદાર્થોનું બનેલું જગત - આ બે વચ્ચે ભેદ પાડ્યો. આમ ગેલીલિયોનું સૂત્ર “જે કંઈ માપી શકાય એવું છે તેને માપવું અને જે અપરિમેય છે તેને માપની સીમામાં લાવવું” અર્વાચીન યુગનું મુખ્ય સૂત્ર બની રહ્યું. સમયને પણ અવકાશ (Space)ની પરિભાષામાં સમજવાના પ્રયત્ન થયા. દૃષ્ટિ જોવાની શક્તિ સૂક્ષ્મ રીતે અર્વાચીન વિચારણાના રૂપોનું નિયંત્રણ કરવા લાગી. હોવા એટલે અવકાશમાં-હોવા એવો જ અર્થ થવા લાગ્યો. સમય પરિમેય બની ગયો, સીધી રેખાએ એની ગતિ થતી માનવામાં આવી. આમ એક અમૂર્ત એવું પરિમેયતાનું, સૂત્રોનું, અને વિભાવનાત્મક વિચારણાનું, જગત માનવીને એના પર નિયંત્રણ મેળવવાની વધુ સુવિધા આપતું રહ્યું.

આમ પ્રથમ દૃષ્ટિએ લાગે તેના કરતાં perspectiveનું મહત્ત્વ ઘણું છે. અર્વાચીન યુગમાં જે અવકાશમૂલક વિચારણાને મહત્ત્વ મળ્યું છે તેનો એ પાયો ૨મી આધે છે અને ગણિતમૂલક ભૂમિતિનો ઉદય પણ એને જ આધારી છે. અર્વાચીન યંત્રની રચના માટે એ અનિવાર્ય છે. એ વસ્તુલક્ષી પરાભૌતિકવાદનો પણ પાયો છે. મન અને શરીરના સંબંધની સમસ્યા, વસ્તુલક્ષિતા અને આત્મલક્ષિતાનું દ્વેત અને અછુદ્ધિપરક તેમ જ ઈન્દ્રિયનિર્ભર દૃષ્ટિબિંદુઓનો તત્ત્વવિદ્યામૂલક પાયો ૨મી આપવાનું એવું એને જ ભય છે. પ્રમાણિત કરી શકાય એવા જ્ઞાનની શોધને કેન્દ્રવર્તી રહીને પ્રમાણિત કરી આપનારની અપેક્ષા રહે છે. એની પાસે એવી કશીક પદ્ધતિ હોવી જોઈએ, અથવા લક્ષણો બાધી આપી શકનારી વ્યાખ્યા હોવી જોઈએ જેને કારણે જગતને અર્થ પ્રાપ્ત થાય. અહીં કેન્દ્રિત, માનવીય અને છુદ્ધિપરક એવા અર્વાચીન વિચારણાનો ઢાળો આમ perspectivist modelના પર આધાર રાખે છે. ડ્યુરેનું એક વૂડકટ છે જેમાં એક ચિત્રકાર લોખંડની બાજીની ખીણ બાજુએ

એક સ્ત્રીને રાખાને ભૌમિતિક ચતુષ્કોણથી ભરેલા કાગળ પર એક ચિત્ર દોરી રહ્યો છે. જે નારી મૂર્ત છે, જીવતી છે તેને જાણે એ ભૂમિતિના ચોક્કામાં જીતારી રહ્યો છે. આ વૃક્કટ અર્વાચીન યુગમાં જે બની રહ્યું છે તેનું દ્યોતક છે. એમાં રહેલી સારવી લેવાની પ્રક્રિયા, સ્ત્રીને ચતુષ્કોણમાં સમાવી લેવાની રીત, બેનારને એ જે પદાર્થ જુએ છે તેથી નોખો રાખ્યો છે જેથી એ પદાર્થ એને (Extension) રૂપે જ દેખાય-આ બધું એ વૃક્કટમાં બતાવવામાં આવ્યું છે. પ્રોટાગોરાસે કહ્યું હતું કે માનવી બધી વસ્તુનું માપ છે; પણ એના અર્થનો આધાર માનવીનાં પોતાના પરિમાણ પર અવલંબે છે. માનવીની વ્યાખ્યા તમે ચૈતસિક દષ્ટિએ આપો તો આપણને માપનું ખીણું જ ધોરણ પ્રાપ્ત થશે. માપ, perspectiveને મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થયું તે પછીથી માપ અથવા extension જ વસ્તુમાત્રને આંક કાઢવાનું ધોરણ બની રહે છે.

આની સામે પશ્ચિમમાં વિલિયમ ઝલેઈક, વર્ડઝવર્થ અને ખીન્ન રોમેન્ટિક કવિઓએ વિરોધનો સૂર ઉઠાવ્યો- એમણે જ સૌ પ્રથમ 'modernity, વસ્તુલક્ષિતા અને ટેકનોલોજી વચ્ચેનો સંબંધ કળા લીધો. છુદ્ધ અને નીતિબોધ માનવીને પ્રકૃતિથી અળગો પાડે તે પહેલાંની સ્થિતિને વર્ડઝવર્થ ઝાંખે છે. એમાં શૈશવની મુગ્ધતા છે. પ્રકૃતિ, કલ્પનાશક્તિ અને ઇન્નિયપ્રત્યક્ષોની સમૃદ્ધિની ગમે તેટલી વફાલાત કરવા છતાં શોધખોળ અને લાભ ઉઠાવવાની વૃત્તિને ખાળી શકાઈ નથી. વાસ્તવમાં રોમેન્ટિકોએ કરેલો વિરોધ દિશા ચૂકી ગયો હોય એવું લાગે છે. રોમેન્ટિક અને એનાં અનુવર્તી સાહિત્ય તથા કલા વધુ ને વધુ યંત્રનિર્ભર બની જતી અર્થવ્યવસ્થામાં રાહત રૂપ, બદલામાં મળતા થોડા વળતર રૂપ બની રહ્યાં છે.

થિયોડોર રોઝકે અર્વાચીન ટેકનોલોજીની ખૂબ જ આકરી ટીકા કરી છે. 'The Making of a counter culture'માં એમણે ટેકનોલોજીના પર આધાર રાખતા છુદ્ધવાદની અને વૈજ્ઞાનિક વસ્તુલક્ષિતાની આલોચના કરી છે. વસ્તુલક્ષિતાની આંધળી પૂજા અને એથી જતી મર્યાદાઓને એઓ ચીંધી બતાવે છે. એમાં અલગતા, ઘટના બની ચૂક્યા પછીનો ખુલાસો છે. એઓ આ ખીણ પ્રતિ-સંસ્કૃતિની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા સમજાવે છે. એઓ પ્રચલિત સાંસ્કૃતિક ગૃહીતોને પડકારે છે. એમનો આ પ્રયત્ન 'Where the wasteland Ends' અને 'unfinished Animal'માં ચાલુ રહે છે.

દિલિપ સ્વેઈટર અને હર્બર્ટ માક્યુસે ટેકનોલોજી પર આધાર રાખતા  
 બુદ્ધિવાદ પર જુદી દાર્શનિક ભૂમિકાએ રહીને પ્રહાર કર્યા છે સ્વેઈટર  
 અનેરિકામાં સ્પર્ધામાં જીતરીને વ્યક્તિ લેખે સફળતા મેળવવાનો જે મૂડીવાદી  
 અભિગમ છે તેની ટીકા કરે છે. ટેકનોલોજી આપવા આદર્શને સિદ્ધ કરવા  
 માટેનું ઉત્તમ સાધન છે છતાં એ જાતે જ નિષ્ફળતા વહોરી લે છે સ્વેઈટર  
 કહે છે, ચીજવસ્તુની અછત, સહીસલામતીનો, અભાવ, સ્વભાવ પર અનેક  
 કારણે દાદવા પડતાં નિયંત્રણો—આ બધાને કારણે આપણને એમ લાગે છે  
 કે આપણે પ્રેમ વગરના, અનુદાર અને દરેક રીતે અસંતોષજનક એવા એક  
 જગતમાં જીવી રહ્યા છીએ. સ્વેઈટરની દૃષ્ટિએ ઉકલ એ છે કે જેને એ  
 masculine virtue કહે છે તેને છોડીને feminine virtue સ્વીકારી  
 લેવા. મોટે ભાગે જગતભરની સંસ્કૃતિઓમાં સ્ત્રીઓનું દમન થતું હોય છે  
 નારી સાથે સંકળાયેલા શબ્દોનું ઝાઝું સંવર્ધન થતું નથી એ શબ્દો છે  
 અખડતા, સાતત્ય, સવાહિતા, માનવતા, લાગણી, શરીરની માવજત  
 સમ્પૂર્ણિત, હર્બર્ટ માક્યુસે કહ્યું છે કે આપણા સમયમાં માનવીના ધણા  
 પરિમાણો ચૂંટવાઈ ગયા છે અને એ એક પરિમાણી બની રહ્યા છે એનો  
 સિદ્ધાન્ત એણે સ્વીકારેલી હોજલ, માકર્સ અને ફોઈડની દાર્શનિક ભૂમિકામાંથી  
 સારવેલાં શૃંષીતોથી ઘડાયેલા છે. અત્યારે પ્રવર્તમાન વિચારનાં માળખાંઓને  
 ઓળખી લેવાની આવશ્યકતા એને લાગે છે. આ વિચારનાં માળખાંઓને  
 કારણે જીમી થતી ઢેઠીક સાંસ્કૃતિક જરૂરિયાતોને આપણે ઓળખી લેવી  
 જોઈએ આ જરૂરિયાતો વિશે નવેસરથી સમજ જાગવવી જરૂરી છે, આથી  
 માક્યુસ પ્રવર્તમાન સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિની આલોચના કરે છે

બુદ્ધિનિર્ભરતાનો વિરોધ અને પ્રવર્તમાન સંસ્કૃતિ વિશેની આલોચના  
 પરત્વે માક્યુસ ફોઈડનો અભિગમ સ્વીકારે છે. એની દલીલ એ  
 છે કે બુદ્ધિથી જ આજે જીવી થયેલી કટોકટીનો સામનો કરી  
 શકાશે, એ બુદ્ધિ ટેકનોલોજીને આધારે ચાલતી બુદ્ધિનાં કરતાં જુદા  
 પ્રકારની હશે. માનવી પ્રકૃતિથી પોતાને મુક્ત કરીને બુદ્ધિ વડે સંસ્કૃતિનું  
 નિર્માણ કરશે. બુદ્ધિ દ્વારા જ માનવી પોતાનો સાક્ષાત્કાર ઇતિહાસનો  
 પરિપ્રેક્ષ્યમાં કરી શકશે. બુદ્ધિની યાનમૂલક અને પરિવર્તન લાવવાને સમર્થ  
 શક્તિના પ્રભાવથી સંસ્કૃતિ પ્રકૃતિને એની પાશવતામાંથી મુક્ત કરવાના  
 સાધનો ઊભાં કરશે. પણ બુદ્ધિ આ અપેક્ષા પૂરી કરે તે માટે એણે ટેકનો  
 લોજીએ જીભી કરેલી મર્યાદાઓને ઉલ્લંઘી જવાની રહેશે, આવી બુદ્ધિમતાની

મોટી મર્યાદા એ છે કે એમાં ટેકનિક પોતે જ એમાં સમાધાન સિદ્ધ કરવા માટેનું સાધન બની રહે છે. માક્યુસ બુદ્ધિને માત્ર ગણતરીબાજ નથી લેખતા. એ ‘મન’ અથવા ‘ચેતના’ છે. ફ્રાઈડની દૃષ્ટિએ વાસના અને સાંસ્કૃતિક દમનનું પૃથક્કરણ કરીને માક્યુસ મુક્તિને નવેસરથી પરિચય કરાવે છે. એમને મન મુક્તિને માટે એવી સામાજિક વ્યવસ્થા અપેક્ષિત છે. જેમાં વાસનાઓના દમનમાંથી મુક્તિ મળી હોય, એટલું જ નહિ, જેમાં આજની એક પરિમાણી બુદ્ધિએ ઊભી કરેલી કૃત્રિમ ઇચ્છા-ઓમાંથી પણ મુક્તિ મળી હોય. એને માટે રોમેન્ટિક ઉદ્વેગને આશ્રય લેવાની એમને જરૂર લાગી નથી, રોઝાક જેને ‘Rhapsodized intellect’ કહે છે તેવી બુદ્ધિની વાત તેઓ કરતા નથી. એને માટે કશી ‘visionary reality’ની સ્થાપનાની જરૂર એઓ જોતાં નથી. ટકનોલોજીએ બુદ્ધિમાં જે મર્યાદા ઊભી કરી છે તેમાંથી છૂટવા માટે બુદ્ધિનો વિરોધ કે અગમનિર્ગમને આશ્રય લેવાની જરૂર નથી. મુક્તિને લક્ષ્યમાં રાખીને જે બુદ્ધિ ટેકનિકના પર અધુશ મેળવી શકે, દમનને જે જરૂરી બાંધ બનાવે તેની આપણને જરૂર છે. સાંસ્કૃતિકતા પરિચય ક્યાં વિના વાસનાતૃપ્તિ શક્ય બની રહેવી જોઈએ.

ટકનોલોજી અને ટકનોલોજીને અલિખત એવી વસ્તુલક્ષિતાની આલોચના નિરોધ, હાઈડેગર અને હાન્સ-ગિયોર્ગ ગેડામરે પણ કરી છે. નિરોધે આ વસ્તુલક્ષિતામાં પ્રકૃતિ ઉપર પ્રભુત્વ જમાવવાની પ્રયત્ન આકાંક્ષાને જોઈ છે. ટકનોલોજીના હાર્દમાં આ પ્રભુત્વની આકાંક્ષા છે. હાઈડેગર આવી કશી આકાંક્ષાને નકારી કાઢે છે. એનું કહેવું એ છે કે માનવીએ કશાકની અવેજમાં રજૂ થતા વિચારની ભૂમિકાથી એક ડગલું પાછળ હટી જવું જોઈએ. જે કાંઈ અર્વાચીન વિચારણાનાં માળખાંથી રચાયું હોય તેનાથી એણે સહેજ અળગા સરી જવું જોઈએ, જે સમયમાંથી દેવો અને દિવ્યતા નામે છયાળા લરી ગયા છે તેમાં અનિશ્ચિત કાળ સુધી ટકી રહેવું શા માટે જોઈએ? હોવું એટલે શું એની આપણે નવેસરથી વ્યાખ્યા બાંધવી પડશે, ‘હોવું’નો મર્મ આપણે ફરીથી સમજવો પડશે. હાઈડેગરના શિષ્ય હોવાને કારણે ગેડામરે દેકાર્ટ અને કેન્ટ તરફથી મળેલી ચેતનાની વિલાંબનાને પડકારી છે. હુસેર્લની ‘transcendental subjectivity’ને પણ એણે પડકારી છે. કેન્ટ પછી રસમીમાંસા વધુ આત્મલક્ષી બની છે એમ એનું કહેવું છે. એમને નવી જ ભૂમિકા પર સ્થાપી આપવાની જરૂર એને લાગી છે. અર્વાચીન વિચારણામાં રહેલો આત્મલક્ષિતા તરફનો ઝોક

ભાષા અને ભાષા દ્વારા ચાલતા સંવાદ વિશેનો વિકૃત ખ્યાલ રજૂ કરે છે, અને પરિણામે એ સમજાવે વિશેનો પણ ખોટો ખ્યાલ રજૂ કરે છે. નિત્યેની જેમ હથોડો ફીપીને, દાર્શનિક વિચારણા એ ઘડતો નથી કે, હાઈડ્રો પાછળથી થયું હતું તેમ, બધી કશાકની રજૂઆત કરનારી વિચારણાથી અગત્ય સરી જવાનું પણ એણે કહ્યું નથી. અર્વાચીન સમયમાં અર્થઘટનનો વ્યવહાર જે, મૂળભૂત ખ્યાલને, આધારે ચાલે છે તેમાં ગડામારે એવું તે આમૂલ પરિવર્તન લાવી દીધું છે કે આપણને તે એમ જ લાગે કે ભણે એ અર્વાચીન વિચારણાની ક્ષિતિજને ઉલ્લંઘી ગયો છે.

ટેકનોલોજીનો જે ભય હાઈડ્રોજન, સ્પેઈડર, અને રોબોટમાં દેખાવ છે તે postmodernityનું વ્યાવર્તક લક્ષણ નથી. એ સાકું જ છે કારણ કે આપણે હજી તે ભાષા સમયના માળા સુધી ઇલેક્ટ્રોનિક્સ, અને ટેકનોલોજીથી સંચાલિત જગતમાં જીવવાના છીએ, એવો કોઈ પરિપ્રેક્ષ્ય આપણને સુલભ છે, ખરો જેમાં ટેકનોલોજી માટેના આધારો પ્રેમ ન હોય તેમ એનો ભય પણ નહિ હોય કે postmodernismના એક મહત્વના, સાહિત્યિક ચિંતક ઈડાબ હસન માને છે કે એ શક્ય છે.

વ્યવધાન વિના તત્ત્વજ્ઞ વાસ્તવિકતાનો ભોધ યાવ એવો મનનો વધતો જતો આગ્રહ અને વધુ ને વધુ ચેતનાને સંચિત કર્યો જવાનું વલણ-એથી એ પોતે જ પોતાની વાસ્તવિકતા બની રહે-ચેતના જ સર્વ કોઈ બની રહે અને પ્રકાર આગળ ભૌતિક પદાર્થો આગળીને લય પામતા ભય : આવું દૃષ્ટિબિન્દુ હસને રજૂ કર્યું છે. આ સ્થન વિશ્વ ધીમે ધીમે આપણી નજર સામે અપાર્થિવ dematerialized બનતું જાય છે; એ નર્ચું અર્થઘટન બની રહે છે. જેને એણે syntropic force કહીને ઓળખાવે છે તે દરેક રીતે જગતનું પુનર્વિધાન કરે છે. ચેતનાની અખંડતામાં એક અંતિમે ટેકનોલોજીથી ભય પામનારાએ કલ્પેલા સંસ્કૃતિના બધા દોષરહિત અને સંગીતવૃત્ત વગેરે કળામાં રાચનારા પ્રદેશ અને બીજો અંતિમે ટેકનોલોજીને બિરદાવનારાએ કલ્પેલું-આદર્શ-રાજ્ય આ, જન્મે એક બિન્દુએ આવીને મળે છે. વાસ્તવિકતાની બે બાજુઓ-પૃથ્વી અને આકાશ, પુરાણકલ્પન અને ટેકનોલોજી, નર અને નારી, ઈદનનું નન્દનવન અને પૃથ્વી પરનું આદર્શ રાજ્ય-આ બધું ચેતનામાં એકરૂપ બની જાય છે. એમને મતે નવી ટેકનોલોજી એક જાદુ છે જે બધા જ વ્યવધાનને ઉલ્લંઘી જઈ શકે છે. ટેકનોલોજી

પુરાણકથાની જેમ એમ સૂચવે છે કે માનવી એવી વૈશ્વિક ચેતનાનું નિર્માણ કરી રહ્યો છે જે જ્યાં જ વ્યવધાનઅસ્ત કાર્યોને અને ઉક્તિઓને ધીમે ધીમે ગઈકાલની વસ્તુ બનાવી દેશે. અમેરિકા પ્રભમાં હોય છે તેવું અદ્વૈતવ આલું દષ્ટિબિન્દુ ધરાવનારમાં હોવું જોઈએ.

હસનને મતે સમકાલીન દાર્શનિક અને વૈજ્ઞાનિક વિચારણા એની સર્વોચ્ચ કક્ષાએ રહસ્યમયતાનું વલણ ધરાવતી થઈ જાય છે. એ આપણને ભૌતિકવાદી બર્બરતાના જંગલમાં કે તુચ્છતા અને છીછરાપણાની ગર્તામાં લઈ જતી નથી; પણ વૈશ્વિક ચેતનામાં અજોચર રીતે સહભાગી થવાને જોડે લઈ જાય છે. એ ચેતનાનો આદિ અને અન્ત છે, સ્વાત્મ અને સર્જ-કર્તાનું ક્ષેત્ર છે. સ્વાત્મ સેવતું પ્રાણી એના આંતરિક અને બાહ્ય જગતની ધમ્યે તરતાં તરતાં ચેતનાની, ભાષાની, સંસ્કૃતિની અને ટેકનિકની જળ ગૂંથે જાય છે. સર્જકતાનો આરંભ ઊંડાણમાં થયો હતો.

આ 'postmodernity'નું, આગળ દર્શાવ્યું તેથી શુદ્ધ, રૂપ છે. એ કથા 'સંકેત' વિના રહસ્યવાદી બની શકે છે. ચેતનાના ઊંડાણમાં રહેલી સર્જકતાને તાળીને એ ક્રિયાશીલ બનવા છાંટે છે. એ સ્વાત્મ અને કપોલ-કલ્પિતની પ્રચુરતા ધરાવે છે. એમાં postmodern વિચારણા અને ટેકનો-લોજી વચ્ચેના ઓછા દુસ્મનાવટભર્યા સંબંધની સંભવિતતા ચીંધવામાં આવી છે.

(કમરા:)

## કિશોર જીવનની વાર્તાકથા

શિગીય પચાસ

ગતાનુગતિકામાથી ગયેલા માટે દરેક સર્જક માટે પ્રયોજો કરવાની અનિ-  
વાર્યતા જોવી થાય છે. આજના પ્રયોજો આવતી કાલની તો રૂઢિ જ બની  
જતા હોય છે અને એ રીતે રૂઢિ-પ્રયોગ-રૂઢિનું ચક્ર ચાલ્યા કરે છે, દર  
વખતે પ્રયોજો દ્વારા નૂતન આવિષ્કારોની શક્યતાઓ તો રહેલી જ હોય છે  
આવા પ્રયોજોને પ્રારંભમાં તો દિશાભૂલો તરીકે જ ઓળખાવવામાં આવતા  
હોય છે કારણ કે સામાન્ય રીતે પરંપરાની સ્થાપના, જાળવણીને જ સ્વયં  
આવૃત્તિ તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે આવા સંજોગોમાં પુરાણમિત્યેવ  
ન સાધુ સર્વ - કહેનારાઓને માનની નજરે જોવા પડે. રૂઢ માગ્યાઓ  
માથી બહાર ન આવીએ તો કૃતિને પામી શકાતી નથી. આગલી સદીઓની  
સરખામણીમાં આ સદીમાં અને આ સદીના આગલા દાયકાઓની સરખા  
મણીમાં છેલ્લા બે ત્રણ દાયકાઓમાં જીવનના બધા ક્ષેત્રે એટલી બધી  
ઝડપથી આમૂલ્ય પરિવર્તનો જોવા મળ્યા છે કે મૂઝકાલે રચાયેલી કૃતિ પણ  
ક્યારેક તો ખીજે જ દિવસે વાસી લાગવા માડે છે. એક સાંસ્કૃતિક પરિ-  
વર્તનને સમજીએ તે પહેલા ખીજું પરિવર્તન આવીને જીજ્ઞ રહી જાય છે  
આવી સ્થિતિમાં વર્તમાન સર્જકનું કામ વધુ કપરું બન્યું છે આગલી  
પેઢીને સર્જક સાંસ્કૃતિક સકુલતાઓને સામગ્રી દ્વારા મુખરિત કરવા  
માગતો હતો, જ્યારે આજનો સર્જક પોતાની આસપાસની જ કુલ સાંસ્કૃતિ  
કતાને શૈલી દ્વારા મુખર કરવા માગે છે.

શૈલી દ્વારા આધુનિક સકુલતાઓને વ્યક્ત કરવામાં કિશોર જીવન  
નામ સહેલાઈથી આગળ ધરી શકાય. તેમની વાર્તાઓમાં જીવનનો, રેખાચિત  
સમય જોવા મળતો નથી, વાર્તામાં પ્રયોજાયેલી ભાષા અને સર્વસામાન્ય

પ્રતીકો વડે જેનો વ્યવહાર ચાલે છે એ ભાષા વચ્ચે ઘણું બધું અંતર છે. આપણા જીવનની ચિરપરિચિત વાસ્તવિકતા અહીં જોવા મળતી નથી અને એને કારણે સ્થળ, સમય, પાત્ર સાથે જીવનમાંથી ભાગ્યે જ સાદસ્યો શોધી શકાય છે. એટલું જ નહીં, પણ વસ્તુસંકલના, ચરિત્ર-ચિત્રણ વિશેની આપણી પરંપરાગત વિભાવનાઓ ભાંગી પડે છે. આ વાર્તાઓમાં કાર્યકારણ વચ્ચેની શૂંબલાઓ અદસ્ય છે, એક ક્ષણ અને ખીજી ક્ષણ વચ્ચે સંબંધ નથી. સુરેશ જેવીની વાર્તાઓમાં કળાતત્ત્વ જોવાને અંશકિતમાત્રાએ પણ તેમના ગદ્યની પ્રશંસા, ખાનગીમાં તે ખાનગીમાં, કરી છે, પણ અહીં આગળ ગદ્યના નમૂના તરીકે વાંચવા માગનાર ધણુ નિરાશ થઈને પાછો આવે, વાર્તાઓ વાંચતાં વાંચતાં એક પ્રકારની ભીંસ અનુભવાય, છે. આ ભીંસ ખરેખર તે કિશોર ભદ્રવની વાર્તાઓના સામર્થ્યની પ્રતીતિ કરાવે છે. પણ એ વાર્તાઓ સામે દુર્બોધતાને આશ્રેષ્ઠ કરીને, ટૂંકી વાર્તાનો માર્ગ આવો ન હોઈ શકે એમ કહીને એ વાર્તાઓથી દૂર રહેવાનું વધુ પસંદ કરવામાં આવ્યું છે.

કિશોર ભદ્રવનો પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ ‘પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા’ ૧૯૬૬માં પ્રગટ થયો હતો. તે વખતે મહેશ દવેએ આશા રાખેલી કે આ વાર્તાઓને એનું વિવેચન મળી રહેશે. એમની આશા કૃપાનાં આર્ષાં ચિહ્ન જોવા મળતાં નથી. એમના વાર્તાતત્ત્વને પ્રમાણવાના મહેશ દવે અને રાધેશ્યામ શર્માના પ્રયત્નો સન્નિષ્ઠ હતા. ‘પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા’ વિશેની મહેશ દવેની ચર્ચા અને ‘પોલાણનાં પંખી’ વિશેની રાધેશ્યામ શર્માની ચર્ચાઓ આની સાબ પૂરે છે.

થટનાહાસ, પ્રતીકનિર્માણની દિશામાં આગળ વધવા તૈયાર થયેલા કિશોર ભદ્રવની વાર્તાઓમાં અમુક જ વિષયોનું અવારનવાર પુનરાવર્તન થયા કરે છે. આ વાતને વિકૃત કરીને કહેવું હોય તો કહી શકાય કે વાર્તાઓમાં એકવિધતા છે, આત્માનુકરણ છે અને વાર્તાઓના સાહિત્યતત્ત્વને પ્રમાણીને કહેવું હોય તો મહેશ દવેની જેમ કહી શકાય કે આ વાર્તાઓ એક જ વાર્તાના જુદા-જુદા ટુકડાઓ છે અથવા મર્યાદિત વિષયવસ્તુની શક્યતાઓ જુદા જુદા પરિગ્રેક્ષ્યો દ્વારા તપાસવામાં આવી છે. આ બધી જ વાર્તાઓ એકબીજા સાથે સંબંધ ધરાવતી હોવાને કારણે અમુક જ વાર્તાઓની પસંદગી કરીને માત્ર તેમને વિશે વાત કરવાનું નુશ્કેલ લાગે. આમ



છતાં સગવડ ખાતર તેમની કેટલીક વાર્તાઓને-‘સોનેરી માછલીઓ’, ‘જળચર’, ‘સરકસના કૂવામાં કામડાઓ’, ‘પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા’, ‘સરી જવું દશ્ય’, ‘લેખીરીન્ધ’, ‘સીમરેખ અર્થાત્ કૂલ’, ‘પોલાણનાં પંખી’, ‘હિપોપોટેમસના ખેલ’ ખ્યાનમાં રાખી શકાય.

આ બધી જ વાર્તાઓમાં આપણા યુગની અસ્તિત્વહીનતા, શૂન્ય, હતાશા, વિરતિની વાત આવે છે. આ પ્રકારના વિષયવસ્તુ પાશ્ચાત્ય કૃતિઓના અનુકરણથી ગુજરાતીમાં આવ્યા એવો આરોપ કરી શકાય ખરો. આપણી સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિમાં તેા નિરાશા, હતાશા સ્થાયીભાવ જેવા હાજે-જો આપણે પલાયનવાદ, શાહમુગવાદના ભોગ ન બનીએ તેા કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં આવતો માનવી કેવો છે એની તપાસ કરીએ તેા એની પાસેથી ભૂતકાળ જિનવી લેવામાં આવ્યો છે, લવિષ્યનું સ્વપ્ન પણ ખૂટવી લેવામાં આવ્યું છે. એટલે બધી ગઈ માત્ર પેલી ક્ષણ. એ ક્ષણે તે પોતાનો સાક્ષાત્કાર કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે પણ તે વખતે કોઈ અદૃષ્ટ સત્તાનો દોર ચાલે છે. આમ જોવા જઈએ તેા આ જગતમાં કેટલું બધું છે અને તે છતાં કશું જ નથી-એટલે અહીં પાત્રો-કથા પરાતપરની શોધમાં નીકળ્યા નથી, એ નીકળી શકે એમ પણ નથી. હવે આવી સ્થિતિમાં જો કશીક પ્રાર્થિતિ કરવી હોય તેા પહેલાં અપાર્થિવને બાજુએ મૂકવું પડે, માત્ર યુગપાર્થ દ્વારા જ ઝખ્મમુનું પડે પણ આ યુગપાર્થને અતે કશું પામી શકાશે જ એની કોઈ ખાતરી નથી કારણ કે આ સ્થિતિમાં પ્રલય સિવાય બીજો કશો વિકલ્પ રહ્યો નથી.

હવે જો કોઈ એમ કહે કે આધુનિક યુગસન્દર્ભની જે છપ્પી ખીજે આલેખાઈ છે તેનું આ અનુકરણ છે તેા એવા આક્ષેપોનો સાચો ઉત્તર કૃતિ-દ્વારા જ પામી શકાય. હતાશા, શૂન્ય, વિરતિનું ‘આલેખન કરવા માટે તત્સમવૃત્તિ ન ચાલે. વળી, આશાયી હતાશા-નિરાશા અને એવી જ રીતે હતાશા-નિરાશાયી માંડી આશા સુધીની બધી જ અવાન્તર / સ્થિતિઓમાંથી પસાર થયેલો સર્જક જ શૂન્યની વાત કરી શકે, નહીંતર એ જે અસ્તિત્વ-હીનતા, શૂન્યની વાતો કરે તે કાલી લાગવા માડે, એની બાષા પણ કૃતકતાની ચાડી ખાય. જીવન વિશેનો આવો નિરાશાવાદી અભિગમ ધરાવવાનો સર્જકને અધિકાર છે (આશાવાદી અભિગમ પણ ધરાવી શકાય), આવો અભિગમ દેખીતી રીતે જ આપણા યુગની વિશિષ્ટ નીપજ છે, અત્યાર સુધી જે જે માળખાંઓનું, પરંપરાઓનું વર્ચસ્વ હતું તેને ઉશોટી દેવામાં

આવ્યા છે એમ કહેવાને બદલે આપણે એમ કહેવું જોઈએ કે ખીજ કાંઈ દિશાએ જવા માટે આ સર્જક હાલપૂરતાં એ માણખંઓનો ઉપયોગ મોકૂફ રાખ્યો છે. ખીજ કાંઈ સર્જકને અનિવાર્ય લાગે તો તેનો ઉપયોગ એ કરી શકે. જેવી રીતે અત્યારની ગુજરાતી કવિતામાં મધ્યકાલની કથનાત્મક કાવ્ય પરંપરાઓનો ઉપયોગ થઈ રહ્યો છે તેવી રીતે કથાસાહિત્યમાં પણ એ પરંપરાઓનો ઉપયોગ કરી શકાય.

કિશોર ભદ્ર અને ખીજ સર્જકોની વાર્તાઓમાં પરંપરાનું સાતત્ય અમુક રીતે જોખમાયેલું હોવાને કારણે તેમને વધુ વખત વાંચવી પડે છે, એનાં કેન્દ્ર-રસકીય કેન્દ્ર-આપણને તરત જ પ્રાપ્ત થઈ જતાં નથી. કિશોર ભદ્રની વાર્તાઓમાં માનવીના એકલવાયાપણાની, નિર્વેદની ભૂમિકા અવારનવાર ડોકાયા કરે છે અને એમાંથી જ પ્રલયની વાત આવે છે. ક્યારેક આ અસ્તિત્વહીનતા એક જન્મ પછીના ખીજ જન્મમાં પણ ટકી રહેતી લાગે છે. વ્યક્તિનો વિલય 'સોનેરી માછલીઓ' જેવી વાર્તાઓમાં થાય છે તો 'જળચર' જેવી વાર્તામાં સૃષ્ટિના વિલયની વાત આવે છે કારણ કે વ્યક્તિના વિલયની પરિણતિ આખરે તો સૃષ્ટિના વિલયમાં જ સંભવો શકે, એટલે ધારો કે 'લય' વાર્તામાં આવે છે તેમ પ્રકૃતિ-આગ્રિયા-ફૂલ-પક્ષી એમ ઉત્કાન્તિની દિશામાં આગળ વધીએ તો 'એમ શત્રિ અને દિવસના ગર્ભમાં' એનો આકાર કંડારાય છે. ધરતીના અંધકારને દાડીને ખીજમાંથી નીકળી આવતા છોડના ફળુગાની જેમ પેલા ગર્ભને તોડીને એ બહાર આવે છે. હવે વિનાયકને માનવદેહ તો સાંપડ્યો પણ જે સંસારમાં તેનું આગમન થયું છે તેનું ચિત્ર તો વરવું છે. એટલે આગલા ખંડની રોમેન્ટિક કૌલીને છેલ્લે છોડીને માટે ત્યાર પછીનાં કલ્પનો ચોખ્ખાં છે - સૂર્યને મડદા તરીકે, મનુષ્યોને હવાની રોગિષ્ઠ ચામડી પર પ્રસરેલા ચાંદા જેવા કલ્પવામાં આવ્યા છે. આવા વાતાવરણમાં આ નાયક અથવા વિનાયક ધટેલાયા કરે છે અને છેવટે રમણીય ટાપુના વિનાશની પાછળ પાછળ તેનો પંજુ વિનાશ થાય છે.

આ ભૂમિકાને સ્પષ્ટ કરવા માટે તેમની 'સોનેરી માછલીઓ' વાર્તા વિગતે તપાસીએ. આ વાર્તાના વિનાયક શીડ, ટાળું, ઘોંઘાટમાંથી રસ્તો કરતા કરતા આગળ વધે છે. અપરિચિતો સાથે તો કશા સંબંધની, સંક્રમણની ભૂમિકા નથી અને પરિચિતો સાથે થ તે અસંબંધ પ્રલાપ જ કર્યા કરે છે. જે કાર્ય કરી રહ્યો છે - ચપટી વંગાડવાનું - તે નિરર્થક છે. આમ કરતાં

કરતા જૂનીપુરાણી હોટલમાં આવે છે અહીં પણ વાતચીત કરનાર કે નથી એવી કશી આવશ્યકતા જ જિલ્લી થઈ ન હતી. હોટલ ખડાર બે બધા ઝીણી ઝીણી વિગતો છે તેના સદર્શમાં કહેવાયુ છે 'એ કેશુ જ ભેતો નથી.' હોટલમાંથી બહાર નીકળતી વખતે તેની નજર પરદાની ઓથેલા દેખાતી બે 'ચમકતી આંખો' પર પડે છે.

વાર્તાના પહેલા ખંડમાં આપણા જગતની રેઢિયાળ એવી વાસ્તવિકતા રજૂ કરવામાં આવી છે. આ વાસ્તવિકતામાંથી ધીરે ધીરે કપોલ-કસ્પિત પ્રગટ થવાનું છે એની ઝાંખી યુરશીના અડોઅડ પાયાઓની વચ્ચે કશુંક ગોધાઈ પડ્યું છે તેના ઉલ્લેખથી વાર્તાકાર આપણને કરાવે છે. આ શિર પરિચિત વાસ્તવિકતાને સ્પ્રો-ગ્રેવોડ' તરીકે વાપરીને એમાંથી આપણને ખીજ એક જગતમાં લઈ જવામાં આવે છે પહેલા જગતની વાત વર્તમાનકાળમાં હતી, આ ખીજ જગતની વાત ભૂતકાળમાં છે

ખીજ ખંડમાં વિનાયક મકાનમાલિકને કશીક વિનંતિ કરવા જાય છે વાર્તા પૂરી થાય છે ત્યાં, સુધી નથી મકાનમાલિક દેખાતો કે નથી પેલી વિનંતિનો ખ્યાલ આવતો બારણે જિભેલા નોકર સાથે ડપાડપી થાય છે ત્યારે નોકર બોલે છે. 'કશો ફર્ક' પડવાનો નથી.' આ વાક્ય ખીજ વાર્તાઓમાં પણ ખીજા પાત્રો દ્વારા ઉચ્ચારાયા કરે છે. આમ એક પરિસ્થિતિને બદલે ખીજ પરિસ્થિતિ સર્જી શકવાની નથી એના પર સાર મૂકવામાં આવે છે. આ નાયકને બે નોકરો વ્હીલચેરમાં બેસાડે છે-એ નોકરો અપાર્થિવ જગત, સાથે સજ્જ થરાવે છે એટલે એક નો ચહેરો 'હુમ્મસના ગોટા' જેવો છે. મકાનના એક ખંડમાંથી ખીજ ખંડમાં પસાર થવાનું છે પણ ત્યાં કશીક ઈતરતા હતી- 'સામેના અધકારની વજેલી લીલ પર મૂગા મૂગા આગળ વધી રહ્યા હતા.' શરૂઆતમાં આક્રમક એવા નોકરો હવે જળમળા બનવા માડે છે અને વિનાયક ધીમે ધીમે સત્તાધારી બનવા માડે છે પણ તેની સત્તા પેલા અપ્રમ બની બેઠેલાની છે, ખીજ શબ્દોમાં બ્રામક છે. આ રીતે મકાનનું પરિભ્રમણ બદલાઈ રહ્યાનું આપણને વરતાય છે. એ મકાન આપણુ સમગ્ર વિશ્વ છે કે નરક છે કે પછી કશું ઈતર એવો વહેમ બનવા માડે છે. વિનાયક પ્રકાશની લખચોરસ છતમાંથી અદસ્તપણે પડછાયાઓને જોઈ શકે છે, અને છતાં તેનામાં આવેલું આ પરિવર્તન અર્થહીન છે 'અંગ્રોચરપણે કોઈક બાણે સમગ્ર વાતાવરણનો દોરીસ ચાર કરી રહ્યું હોય

એમ લાગે છે. 'આવા વાતાવરણમાં એ તો માત્ર પ્લાટું જ છે.

હવે તેઓ અંદરના ખંડમાં આવે છે. ત્યાં 'નાનો' લેસ્પ છે અને નીચે 'વિશાળ' કાય છે, પ્રકાશનું પ્રતિબિંબ અસહ્ય છે. અહીં તે સેલારા મારતી સોનેરી માછલીઓને જુએ છે. આ માછલીઓ આકસ્મિક રીતે સ્થાન પામતી નથી. આગલા ખંડમાં જે જે મુગ્ધ આંખોને જુએ છે તેની સાથે અતુસન્ધાન ધરાવે છે એમ કહેવા કરતાં એ આંખોનું જ બહુ અહીં રૂપાંતર થયું છે. ત્યાં પણ આંખોએ શરૂઆતમાં તો ખુશ કર્યો હતો, પાછળથી એના થાક લાગ્યો હતો, અહીં પણ—'ઘડીભર ત્યાં એ મુગ્ધ લાવે ટીકી રહ્યો. પણ ધીમે ધીમે લાગ્યું કે જહાર હવામાં તરફડચા કરતી હોય એમ પેલી માછલીઓ ત્યાં પાણીમાં તરી રહી હતી.' આ તેનાથી વેઠી શકાતું નથી.

પેલી અપાર્થિવ સત્તાનો દોર હવે શરૂ થાય છે. પહેલા ખંડની સૃષ્ટિ અહીં જુદી રીતે પુનરાવર્તન પામે છે. આગલા ખંડમાં ઘોંઘાટ, ભીડનેા ઘેરો હતો, અહીં 'અદૃશ્ય પછે ઘેરો' છે. આગલા ખંડમાં અસંખ્ય પ્રલાપ હતો—અહીં મળામાંથી અવાજ નીકળતો નથી. પેલી 'નિર્દયક' ચપટી પણ હવે વાગતી નથી, પહેલાં પણ આંખો કશું જોતી ન હતી, અત્યારે પણ આંખ જોતી નથી. આ નાયક કશીક વિનંતિ કરવાં આવ્યો હતો, એ વિનંતિને કશા વિશિષ્ટ કાળે, સ્થળ-સાથે સંબંધ ન હતો, એટલે જ એ કહે છે, 'કાળપર્યંત એના હાડેહાડની ગાળી નાખતી, કશીક અગ્રાંત કામગીરીની વાત કરવી હતી.' પછે 'એ હવે કશા કામનો રહ્યો નથી' ગણીને ફેંકી દેવામાં આવે છે.

હવે વાર્તાના ત્રીજા ખંડ શરૂ થાય છે. તે ઝીલું ટપકું ખંડી જાય છે. અને કંકણ રણકતા હાથમાં ઝીલાય છે. અહીં ભાષા થોડી રોમેન્ટિક બને છે. ત્રીજી વખત 'પેલી જે આંખો દેખાય છે—સોનેરી રંગની માછલી-ઓની જેમ તરવરી રહી હતી.' આમ ત્રીજી વખત તેના જીવનમાં આશાનો સંચાર થાય છે અને સતત ત્રીજી વખત તેનું પરિણામ નિરાશામાં જ આવે છે. 'પેલી દુઝળહીણી ડીંટડીને ખાલી ચૂસ્યે ગયો. ને આખરે એ હંસ્યો—નયું શુષ્ક હાસ્ય.' છેક છેલ્લી ઘડી સુધી આ મોંઘેળો પોતાના અસ્તિત્વને અવિરૂદ્ધ બનતું અટકાવવાનો પ્રયત્ન કરવા જાય છે અને એ તે એ નિષ્ફળ જ નીવડે છે. એની નિંદામાં આવી નીરવતા અને હતાશા જ નિર્માયલા છે. હવે પછી પ્રગટનાર ક્ષણનો કોઈ અર્થ જ નથી. બહુ ચારે બાજુએ

શુદ્ધતા છે અને એણે પેલી મુગ્ધતાને ખત્મ કરી નાખી, મુગ્ધતાને બંધે પેલી અદૃષ્ટ વિનાશક સત્તાનો ઘેરો જોવા મળે છે વાર્તાના અંતે જે હતાશા ઘેરી વળે છે તે કૃત્રિમ કે ફેશનપરસ્ત નથી એની પ્રતીતિ પણ સૌલીના ઉપયોગ દ્વારા થાય છે આ મુદ્દો એક ખીજી વાર્તા 'જળચર' દ્વારા વધુ સ્પષ્ટ થશે

અગાઉ નોંધ્યું 'જળચર' વાર્તા પણ પ્રલયના વસ્તુને આકારે છે સોનેરી માછલીઓ વાર્તાના તટ પર અહીં આગળ વધે છે અહીં પણ વિનાયકને ટકા રહેવા માટે નાજુક દાંડી જેટલો જ આધાર છે પોતાના સિવાયના બધા આધારોને એ દૂર કરવા માગે છે પરપરાથી ચાલી આવેલા મૂલ્યોને આધારે એ ટકા રહેવા માગતો નથી એટલે કહેવામાં આવે છે 'ઠંડા, ઘેરા, નિશ્ચલ જલ ચોપાસ એને ઘેરી વળ્યા હોય એમ લાગ્યું એમાં જાણે એ ચત્તોપાટ-એને વળગી રહેલી, હરહંમેશ કંઠચા કરતી આકાશની ખરજટ ત્વચા તળે-સરસાઈ રહ્યો હતો એ આકાશી ત્વચાને ફાડી નાખી શકાય તો કેવું સારું ?' આ રીતે તે આકાશ જેવા અપાર્થિવ અલૌકિક, ઈશ્વરી સંકેતને દૂર કરવા માગે છે એ દૂર કરે તો જ અસ્તિત્વની ક્ષણને પામી શકાય આ ક્ષણ દૂર ને દૂર સરી જાય છે ખીજી કથા આધારનો અર્થ નથી, કારણ કે પ્રકાશ 'કટાઈ ગયેલા પતરા' જેવો, મકાનો 'લકાઈ ગયેલા હવસના મુકે ખડિયેરો' જેવા છે આમ પ્રકૃતિનિર્મિત અને માનવનિર્મિત જગતનો કરો અર્થ નથી પ્રલયમાથી ભિન્નતા માટે સૌ ઓછી પુરુષ સ્ત્રીની સહાય લેતો આવ્યો છે, સ્ત્રી સાથે સ્ત્રી દ્વારા યાત્રા કરી શકાય અહીં પણ વિનાયક નદી પાસે જાય છે પણ આ સ્ત્રી કેવી ■ 'તોફાનોમાં તૂટી જઈને સમુદ્રકાંઠે ફેલાઈ ગયેલી હોડીના મોખા જેવી' વધુ નિકટ જાય છે તો તેની પીઠ 'ઠંડા રેતાળ પટ' જેવી અને તેની નજર 'જીડી ખો જેવી છે 'સોનેરી માછલીઓ'ની જેમ તે અહીં પણ સ્ત્રીની આખોમાં ઝિલાય છે, પણ ત્યાંથી તરત જ એ દડી પડે છે 'ક્યાંક અનવ જોડા ઘેરા, નિશ્ચલ જળમાં એનો રહ્યો સહો નિશ્વાસ બહાર નીકળી આવ્યો - નાણીમાં છુડતા ઘડાના છુડ છુડાટની જેમ, ને એ સમુદ્રને તળિયે ભિતરી ગયો જળચર ભેગો એક એ વ જળચર' આમ જળચરમાંથી સ્થળચર અને સ્થળચરમાંથી જળચર-એક ચક્ર પૂરું થયું આ વાર્તામાં કલ્પનોની વિશિષ્ટ યોજના વડે અપાર્થિવ જગત અને માનવનિર્મિત જગતની વાત કરવામાં આવી છે હા, વાર્તાકાર

વાર્તાના અંતે 'નંવેસરના ઉત્ક્રાન્તિકાળ'ની જ વાત કરે છે તે નિરર્થક છે; વાર્તાનો અંત વાચાળ, અને એટલે નિરર્થક છે.

આ વસ્તુને 'પ્રાગૈતિહાસિક અને શૌંકસલા' વાર્તામાં જુદી રીતે યોજવામાં આવ્યું છે. અહીં રોજબરોજની વાસ્તવિકતાની પડછે અવાસ્તવિકતાને મૂકવામાં આવી છે. અને એ રીતે વાસ્તવમાંથી, એને આધારે જ, અવાસ્તવમાં જવાનો માર્ગ ખુલ્લો થાય છે. જે વાતાવરણમાં સૂર્ય કવચિત જ દેખાય છે અને જ્યાં દિશાઓને શૂળી પર લટકાવવામાં આવી હોય એવો આભાસ થાય છે એ સન્દર્ભમાં વિનાયકનું સ્થાન છે. અહીં દિશા એટલે સૌજાલિક અને આધ્યાત્મિક-જાને અર્થ કરી શકાય. નાયક પાસેથી બધો ભૂતકાળ ચૂંટવી લેવામાં આવ્યો છે. આ રીતે ભૂતકાળ નથી-વર્તમાનમાં જે કાર્ય કરવાનું છે તે સાવ હ્રુદ્. ખાળકો પણ મુગ્ધતા વિનાનાં, ભાભી 'પીળી માટી' જેવી છે, મોટાભાઈ 'ગંઠાઈ ગયેલા, મૂકાં, પાંખાળા મૂળિયાં' જેવા છે. વિનાયકનું કાર્ય ફર્નિચર પરની ધૂળ સાફ કરવાનું ફૂલછોડનાં ખી વાંવવાનું. અહીં ખીનું વાવેતર ભવિષ્યને સૂચવે છે પણ એ કાર્ય સુધમાં તેની 'પાસેથી તો તરત છિનવી લેવામાં આવે છે. આ રીતે ભૂતકાળ અને ભવિષ્ય વિનાના માનવી પાસે વર્તમાનનો સ્ફૂર્ણ-રિક્ત ક્ષણ-ખચે છે, આ ક્ષણોની વાત જો કે કળાતત્ત્વનાં ભોગે મોટાભાઈનાં સાહેબના મોઢે લેખક કહેવડાવે છે : 'હવે તો આપણે બધાં એ કરોડો એવી ખાલી ક્ષણોના ખડકલા નીચે એટલા દટાઈ ગયા છીએ કે, એકબીજાં કાઈ કાઈની નજરે પણ પડી શકતા નથી.'

વિનાયકની સાથે ભાગી જવા માટે નંદી તૈયાર છે પણ વિનાયક 'બધું સરખું જ છે' કહી ના પાડી દે છે. એને માટે હવે મરઘીનો, તેનાં બચ્ચાંની દેખરેખ કરવાનું પણ રહેતું નથી-કારણ કે રોજચાળામાં એ બધાં હોમાઈ જાય છે. પણ ચમત્કાર બાણે થયો ન હોય એમ એક બચ્ચું જીવી જાય છે-આ જીવી જતું બચ્ચું વિનાયકને મન સર્વસ્વ, ભવિષ્યની આશા છે એટલે તો 'એના અશ્રુત શ્વાસોચ્છવાસના પૂરમાં વમળાતો એ બચ્ચાંની આસપાસ ગોળ ગોળ ઘૂમવા લાગે છે. નાચે છે. હિમેષને વધાવવા તાળીઓ બજાવતો ગીત ગાય છે.' પણ આ આનંદ ક્ષણજીવી નીવડે છે કારણ કે નંદી આવીને બચ્ચું મરી ગયાની બાણ કરે છે. વાડામાં ખી નાખેલાં તે મરઘાં ખાઈ ગયા, મરઘાં મરી ગયાં, બચ્ચી ગયેલું બચ્ચું પણ

મરી મધુ. હવે આ બધી નિરાશા-હતાશા પણ પ્રલયની દિશામાં જ આગળ વધે છે. પણ એક મુશ્કેલી જિભી યાય છે. વાર્તાના અન્તે લેખક કહે છે બીજાનાં માત્ર ફોતરાં છે ને એ માટી સાથે લળી જઈને બીજાના કાઢવામાં મર્મ ધારણ કરીને જીગી આવે છે. એની ટોચ પર ખીલેલું ફૂલ નિરંતર હસ્યા જ કરે છે. ને પેલા પહાડોની હારમાળાએ નિઃસીમ આકાશ, આખા વિશ્વમંડળના પ્રલયની રાહ જોતો, એ છોડ'હવામાં લહેરાયા કરે છે.' લેખકના વિષયવસ્તુથી જુદી પડી જતી આ ભૂમિકા ખૂબે છે. ફોતરાં થઈ ગયેલા કાબલામાંથી નવા છોડનો જન્મ થયો એ આશાવાદનું અહીં કામ નથી, એ અપ્રસ્તુત લાગે છે.

કિશોર ભદ્રવની વાર્તાઓમાં આપણને પરિચિત વાસ્તવિકતા નથી આવતી એમ નહીં. પણ આવે વખતે આ પરિચિત વાસ્તવિકતાને ચોક્કસ સ્થળ, સમય સાથે સાંકળી શકાએ એવી એની સ્થૂળ વિવ્રતો પર લેખક સહેજ પણ ભાર આપતા નથી. 'સીયરેખ અર્થાત્ ફૂલ' જેવી વાર્તાને પૂર્વાચલમાં ચાલતી જેરીલા પ્રવૃત્તિ સાથે આછોપાતળો સંબંધ છે પણ એ સંબંધની ખીજ વિગતો આપણી આગળ રજૂ કરવામાં આવી નથી. આ રીતે વાર્તાને ટકા રહેવા પૂરતી વાસ્તવિકતાને ઉપયોગમાં લઈને કળાત્મક અ-વાસ્તવ જીવું કરવામાં આવ્યું છે. આને લીધે વાર્તામાં આવતો માનવીય સંદર્ભ કોઈ વિશિષ્ટ સ્થળકાળની મર્યાદામાં પુરાઈ રહેતો નથી. અહીં સ્થળાંતર, હેદપારી, ગુપ્તચરો, સરહદો ઝાળ મવી વગેરે ઘટનાઓ છે પણ આ ઘટનાઓને કશા રાજકારણ કે પ્રાદેશિકતા સાથે સાકળવાને બદલે હેદપારી, હિંસકતા, એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે સતત ફોજોળાયા કરવાની વેદના સાથે, સાંકળવામાં આવેલી છે. વાર્તાનો નાયક, જેકબ વાસ્તવ-કથોલ-કલ્પિતને અલગ પાડી શકતો નથી, એની સાંમે લોહી માંસવાળાં ગુપ્તચરો છે પણ ખરા અને સાથે જ કશું. અપાર્થિવ પણ છે- 'આકસ્મિક એને લાગ્યું' કે પેલા ગુપ્તચરો બાંહે અહીં અગોચરપણે ચારેકાર ધૂમી રહ્યા હતા. એથી, એની આસપાસ એ ગુપ્તચરોની અદષ્ટ ઉપસ્થિતિ એને સતત વરતાવા લાગી. 'અને પછી તો બાંહે એક તાપ્તતા ચાલે છે. પણ ચારે, બાંહે એક રોગિષ્ઠ વાતાવરણ છે, અમાનવીયતા, અસહ ફાલેલું છે, કોઈના બચકાથી પગની પીડીમાં થયેલી 'છેબ ધીરે ધીરે ઘામાં અને પછી તો બગદરમાં ફેરવાઈ બચ છે, તેની આ વેદના સ્થળકાળથી પર એવા માનવીની છે એની સ્પષ્ટતા જો કે આ રીતે કરવામાં આવી છે-

‘લાગ્યું’ કે એની વેદના બાણે કાળપર્યંતથી, અસંગતિપણે એને છોડે છોડે કારી રહી હતી’ એની આસપાસનો સમગ્ર સંદર્ભ તે પોતાના ભગંદરમથિા એઈ શકે છે, આની સામે મરણિયા બનીને એ આગળ વધે છે અને ત્યાં પેલું ભગંદર ફૂલમાં ફેરવાઈ જાય છે. આગળ વિનાશ અને પાછળ વિનાશ એની વચ્ચે, ઝૂલતું એકલું અટૂલું ફૂલ. જેનાથી બચવા માગતો હતો એ ગુપ્તચરો પણ ધરતીમાં ધરવાઈ ગયા છે અને તે એકલો-સાવ એકલો રહી જાય છે, આમ અહીં પણ પ્રલયની ભૂમિકા આવી.

આ વાર્તાઓમાં વાસ્તવથી કપોલકલ્પિત અને અસંગતિ તરફ જવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે. તે ‘લેખીરીન્ધ’ જેવી વાર્તામાં બાહ્ય વાસ્તવથી અંતર્ગત વાસ્તવ તરફ જવાનો પ્રયત્ન છે. આ વાસ્તવની ગતિમાં જવા માટે ટેકનિકની મદદ લેવાઈ છે. ટેકનિકનો ઉપયોગ કરવો એ કંઈ આધુનિકતાનો ઈજારો નથી, પણ આપણા સમયની સંવેદનાને ઝાળખીને એને રૂપ આપવા માટે શોધાતાં નવાં ઉપકરણો દ્વારા આધુનિકતાને પ્રગટાવવાનો પ્રયત્ન લેખક કરે છે. ‘લેખીરીન્ધ’ જેવી વાર્તામાં શિલ્પમાં થતો અકસ્માત અને એને પરિણામે મરણાસન્ન વ્યક્તિની ધીમે ધીમે લુપ્ત થતી સંવેદના નિમિત્તરૂપ છે. વાતાના આરંભમાં આવતા સ્ટ્રેચરના વિરોધમાં ‘આકાશમાં ધૂમસે વળીને ઢોડયે જતા ઘોડેસવારોને મૂકવામાં આવ્યા છે, અહીં જગત સાથે સંબંધ એઈ રહેલા એક આંખવાળા માગને વીંધવા માટે પણ ખીખ તૈયાર છે, અપાર્ધિવને સૂચવતા એ ઝાળાને કાફકાના ‘ધ.કન્ટ્રી ડેક્ટર’ વાર્તામાં આવતા ઘોડાઓની સાથે સરખાવવામાં આવ્યા છે, પણ કાફકાના ઘોડાને વચ્ચે લાવ્યા વિના પણ તેમની અ-વાસ્તવિકતા પામી શકાય છે, જીવનની અંતિમ ક્ષણોને તેમની સમગ્ર સંકુલતાઓ સમેત આલેખાઈ છે. હા, મરણને સૂચવવા છોડ પરથી ખરી જતા ફૂલની વિચિત્ર, અચ્ચિહોણા ‘પક્ષીઓ અર્થે’ વેરવામાં આવેલી ચણતી પાછળ રહેલી અતિ સ્પષ્ટતાં આવી સંકુલ વાર્તામાં ખૂંચે ખરી. વાર્તાના અંતે આરંભનો ભૂમિકાનું એક વાક્ય ઉમેરીને થતા પુનરાવર્તન વડે આખું ચક્ર પૂરું થયાનું સૂચવાય છે.

તો ‘સરી, જણું દસ્ય’ જેવી વાર્તાની ભાષા તપાસો, ગુજરાતી ગદ્યની એક અસામાન્ય લઘુ અહીં જોવા મળે છે. એક પણ પરિચ્છેદ વિના, લગભગ કદપનો દ્વારા આગળ વધતી વાર્તા જળકટ ગદ્યનો નમૂનો પૂરો પાડે



છે. હિંસાની ભૂમિકાને આલેખતી બેંગલોર ભાષા-વાસ્તવમાંથી 'અ-વાસ્તવ' તરફ આપણને લઈ જાય છે. 'સોનેરી માછલીઓ'માં જે અદ્દશ સતાના દોરની વાત આવતી હતી એ જ અદ્દશ સત્તા તોલિંગ ઈમારતનું 'ચલુતર' કરી રહી છે. 'એ કાર્ય કોઈ જ્યાં હસ્તગત કરે છે કે પોતે જ એની દીવાલ વચ્ચે પોતાને ચણતો જાય છે. અન્ય હાથ લંબાઈ આવીને બહાર અકળ રીતે રહી ગયેલા ધડ પર બે ઈંટા ખડખડી નાચે છે. ને અન્ય હાથનું દીવાલમાં ચણાઈ જાયું.'

ભાષાશૈલીની દૃષ્ટિએ નોંધપાત્ર કહી શકાય એવી બીજી બે વાર્તાઓ છે : 'પોલાણનાં પંખી' અને 'હિપોપોટેમસના ખેલ.' એક વાક્યમાંથી પ્રગટ-તું બીજું વાક્ય જે સંકુલતા પ્રગટાવે છે તેની સમાંતરે આપણા અસ્તિત્વની સંકુલતાને અથડાવવામાં આવી છે. આ બંને વાર્તાઓમાં સામગ્રી તરીકે આવતી વિગતોમાં એક પ્રકારની વિરોધાત્મકતા છે. રાધેસ્થામ શર્માએ ભાષાના બે બિન્ન સ્તર વચ્ચેના વિરોધાભાસની વાત પર યોગ્ય રીતે જ સાર આપ્યો છે. 'પોલાણનાં પંખી'માં ઘોડો અર્થાત્ ગતિ છે અને બીજી બાજુએ તત્ત્વમાર ચાલી ન શકાય અને 'જોજોને માઈલ વિસ્તરતી નિર્જન શેરીઓ' નો સૂતકાર છે; 'હિપોપોટેમસના ખેલ'માં એક તરફ ચન્દ્ર છે - 'નામે' નિશાન નથી, હસ્તી જેવું નથી લાગતું ત્યાં લગી ઠીક છે' - અને બીજી બાજુએ રસ્તા પર રખડેલો, નખરાળો નાર છે; 'પોલાણનાં પંખી'માં દોડ 'હડકાઈ' 'છે. નારીદેહ 'અચરીરી' છે. મટપ્રેક્ષક એક જ છે, ઉભયલિંગી-પણું છે, એ રીતે સૃષ્ટિના ચક્રનો અંત છે તો બીજી બાજુએ 'હિપોપોટેમસના ખેલ'માં નિશ્ચેષ્ટ અને છતાં ફાલ્ગે જતા શરીરની વાત છે. આપણા યુગના અસહ્ય હિંસા હિપોપોટેમસના પ્રતીક દ્વારા આલેખાયા છે. લોકો હિપોપોટેમસના ખેલ જોવા એકઠા થયા છે - 'રસ્તાઓ, ઝાડવાંઓ, મકાનના છાપરાંઓ પર ચિત્કાર, ખીચોખીચ ત્રિદર્શિ, પડાપડી, ઉમટેલું શહેર, માનવ-મહેરામણ, હકડેકક, ધીંઝાણા, હુલ્લડો, ખૂનામરડા, હોનારત અને ખૂનખાર-અરેરાટી બધાં આતુર-રાહ જોઈ રહ્યાં છે. ને હિપોપોટેમસ આવી રહ્યો છે. હિપોપોટેમસ હાલતો ચાલતો નથી. એની કાયા ચોતરફ પથરાતી જાય છે.' અહીં કોઈને ઈમેનેસ્કોના 'હાઉટુ ગ્રેટ રીડ ઓફ' નાટકો યાદ આવે ખરા. અહીં લોકોએ એક રીતે 'હિપોના ખેલ-હિંસાના' જોયા. એ રીતે તે આવે છે અને બીજી રીતે તે આવતો નથી કારણ કે તે હાલતો ચાલતો નથી.

‘ પોલાણનાં પંખી ’માં અસ્તિત્વહીનતાના પોલાણની વાત કંઈક વધુ પડતી વાચાળતાથી કરવામાં આવી છે એ કબૂલ, પણ અહીં સાથે સાથે માધાના એક સાથે ચોળચેલા અનેક પોતાની સન્નિધિથી પ્રગટતી સમૃદ્ધિ પણ છે. વ્યવહારજીવનનું સપાટ ગલ-પ્લેટફોર્મ ખાલી ખાલી પડ્યું છે-ટ્રેન ઝેપડી ચૂકી છે, બોલચાલની ‘ભાષાનું’ ગલ (આખી રાત ટહિ...ટહિ કરી મધ્યાંની ઊંઘ-આવરણ હરામ કરી નાખી); કલ્પનપ્રચુર ગલ (આગળ વધતી ખીચોખીચ ખરીઓમાંથી વેરાતા તણખા...જાણે સરાણ પર ઘસરકા સાથે તીક્ષ્ણ ધાર કાઢતાં, ખરજામાંથી વછૂટતી ફૂરતી તણખાની ધાણી) આ અને આવી લઢણોને એકબીજા સાથે અચડાવી આપી છે. ક્યારેક એવી કોઈ કઢણના મોહમાં સરી પડાય ત્યારે ‘કશું’ પમાય, લઘાય નહિ, એની વેદનાના માર્યા કોઈ બોલાયેલી ભોમકા ભણી, પોતે જ પોતાની જોળમાં ! અબજો ત્રણેથી, એક મેકમાં જોતપ્રોત છતાંય-જાણે ખંનેની વચ્ચે બે નક્ષત્રો વચ્ચેના અંતરની કાળ કરાલતા. ’ કહી દેવાથી વસ્તુ વધુ પડતી સ્પષ્ટ થઈ જાય છે.

આ અને બીજી વાર્તાઓ વધુ ચર્ચાવી જોઈએ, એ દુર્બોધ છે એ સાચું પણ આ અને આધુનિક સાહિત્યની-કળાની દુર્બોધતાનાં કારણો ઘણાં બધાં છે. આપણે વિજ્ઞાપન, ટી. વી., ફિલ્મ ( રેડિયોનું સાધ્યમ આપણા જીવનમાં પ્રભાવશાળી બળ બને એ પહેલાં જ ફેંકાઈ ગયું ), મનોરંજક સામયિકોના અને તેમના દ્વારા તરત જ થતા સંક્રમણના જમાનામાં જીવીએ છીએ, આ instant communicationએ આપણા પ્રતિભાવોની જીવં-તતાને હણી નાખી છે. દુર્બોધતાનું મૂળ અહીં રહેલું છે. ક્યારેક જાણી કરીને દુર્બોધ સૈલીનો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે જેથી વાચક પણ લેખક સાથે સમભાગી થઈ શકે.

કિશોર જીવનો- પહેલો વાર્તાસંગ્રહ બહાર પડ્યો ત્યાં છુધીમાં સુરેશ જોષીના બધા વાર્તાસંગ્રહો ( છેલ્લા સંગ્રહને બાદ કરતાં ) પ્રગટ થઈ ચૂક્યા હતા. તેમની ઘટનાહાસ, સામગ્રીનો પ્રતીકાત્મક વિનિયોગ, ભાષાકીય સંકુલતા-ઓની પરંપરાઓને આત્મસાત્ કરીને કિશોર જીવ પોતાની વિશિષ્ટતા પ્રગટાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. તેઓ કથનાત્મકતાનો, સામાજિક વાસ્તવના આલેખનનો, પાત્રનાં પરંપરાગત વિભાવનાઓનો ઉપયોગ પોતાની વાર્તાઓમાં કરવાનું ટાળે છે. આ બધાનું મહત્ત્વ એક જમાનામાં હતું પણ આપણા સમયની અસ્થિગતા આલેખવા તે અપર્યાપ્ત લાગે છે. આમ છતાં તેમ

વાર્તાઓની આટલી ચર્ચા જોવા પછી આપણને લાગશે કે 'આધુનિકતા એટલે પરપરાનો સમૂળજો અભાવ' જોવા સ્વીકારે તેઓ માન્ય રાખતા નથી.

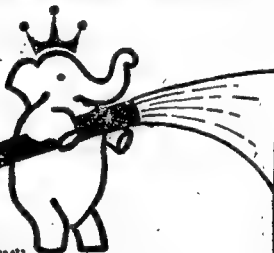
હતાશા-નિરાશા-વિરતિ જેવા ભાવોને અહીં સુશોભન તરીકે પ્રયોજવામાં આવ્યા નથી. એવા સુશોભનની ચાડી તો સૌથી વરત જ આવ જીવન વિશેનો સર્જકનો વિશિષ્ટ એવો અભિગમ સૌથી દારા પ્રગટ થતો હોય છે માર્ચલ પ્રુસ્ટના શબ્દોમાં કહેવું હોય તો કહી શકાય- 'Style for the writer just as much a color for the painter, is a question not of technique but of vision' હા, આવો અભિગમ પ્રગટ કરવા માટે આ સિવાયની બીજી સૌથીની શોધમાં પણ નીકળવું પડે, નહીતર યુગસાવર્તન, આત્માનુકરણમાં સરી પડાય કિશોર જાવને! ગોળે વાર્તાસમૂહ પ્રગટ થાય ત્યારે આ મુદ્દાની ચર્ચા ફરી હાથ ધરવી જોઈએ. \*

---

\* ૨૪-૨૫-૨૬ સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૧ના દિવસો દરમિયાન સરદાર પટેલ મુનિ પાર્સિટીમાં યોજાયેલા 'આધુનિકતા' ખરવા પરિસવાદમાં રત્ન કૃષ્ણ વક્તવ્ય- શોડા ફેરફાર સાથે.

# હસ્તિ પ્રાર્થપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માણ:  
પોલિઓલેફિન  
કોન્ક્રીટ સિમિન્ટ

અધિકાર: પોલિ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૧૧  
અધિકાર: અર્ધ-પીવા જે. એ. એ રાજીસ્ટર્ડ ફેબ્રિકેટ

CHAITRA-PIL-116 GJ

## The Temple of Vishwanath a place for penance

Shiva one of the many forms of Paramatma ■ further divided into Shiva the male and Shakti the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlingas of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इन्द्राग्निर्भूतेन विष्णवेन शम्भवे  
देवस्तुतस्त्वर्कन्दोऽन्वरी तस्मिन्

• The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers.



**MAFATLAL GROUP**



## અનુક્રમ

૧	'જટાયુ' વિશે થોડુંક	-હરિવલ્લભ બાપાણી	૫	૧
૨	અત્રત્ર	-સુરેશ ભૈષી	૫	૪
૩	કિશોર જાદવની વાતોકળા	-શિરીષ પ આદ	૫	૧૨

એતદ્ - ૪૬

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો.

(ચિક મા. ડાક્ટર મોકલવા નહિ)

એતદ

જાન્યુઆરી ૧૯૮૨ વર્ષ ૩:૪ એક ૩:૪૬

તંત્રીઓ

સૌ. ઉપા. જોષી પદ. નૂતન સોસાયટી, ફતેહગઢ, વડોદરા, ૩૬૦ ૦૦૨

રેસિડેન્સ શાહ ખોરાનગર, બિંદી મે બી/૬, ફ્લેટ-૨૪ એસ. પી. રોડ, રાણપુર

મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ, એર. અભિષેક એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, પાટોપર

(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૦

વાવિઠ, લવાજમ રો. પીસ

લવાજમ ભરવાના ફરજ

જયંત પારેખ, મુબઈ; રેસિડેન્સ શાહ મુબઈ

પ્રા. મુકુન્દ દવે, નવલ સેતુન પ. સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૨

વિજય રેડોસ, ફેરારન રોડ, આણંદ

સુભાષ પ્રકાશન નગીનાપોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ

દેખ, અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉપા. જોષીના સરનામે મોકલવા

સજાનામક કૃતિએ જયંત પારેખને મોકલવી.

એતદ ફર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાઈ પ્રિન્ટર્સ, ન્યુયુડી કુઈ, આંધી ઓઈલ મિલ, પાળળ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેની સમજણ પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ. ઉપા. જોષી, પદ. નૂતન સોસાયટી, ફતેહગઢ વડોદરા-૩૬૦ ૦૦૨



પાંચ જર્મન ગદ્યખણ્ડ

અ. અનુવાદ \* ડૉ. ડી. શ્રીનિવાસન

ટૂંકી સુલાકાત

સાઈનહાઈ લેક્ચર

મેનિગને શેરી જડે છે, તે મકાન પાસે આવે છે, બારીઓ પ્રકાશિત છે, તે ખીબાઓને ઊભેલા જુએ છે. બે સજ્જનો ખૂબ જ પ્રકાશમાં ત્યાં ઊભા છે. એક બોલે છે, પછી ખીબો બોલે છે, પછી બંને એક સાથે, પછી બંને બોલતા નથી, પછી એક ખડખડ હસે છે. ડોક હલાવે છે, માથું ધુણાવે છે, પછી ખીબો, પછી બંને, પછી આ અહીં ઇશારો કરે છે, પેલો અહીં, બંને ત્યાં, બંને વારાફરતી, પછી એક આગળ આવે છે, ખીબો પાછળ, બંને આગળ, બંને પાછળ; એક ખીબાને એક હાથ ખતાવે છે, ખીબો પહેલાને બંને હાથ ખતાવે છે, મેનિગ જાણે છે; તે પાછા ફરવાનું પસંદ કરે છે, નથી જોઈતો આ સમાજ.

\* આ ગદ્યખંડોના અંગ્રેજ અનુવાદ મ. સ. યુનિવર્સિટીના જર્મન ભાષાના પ્રાધ્યાપક શ્રી ડી. શ્રીનિવાસને કરી આપ્યા છે. તાલેતરના દાયકાઓમાં જર્મન સાહિત્યમાં લઘુ ગદ્યખંડનું સ્વતંત્ર નેધિપાત્ર રીતે વિકસી રહ્યું છે. આવા નિબંધોની સામે ટૂંકી વાર્તાઓ માત્ર કથનાત્મક જ લાગરો. કેટલાક નિબંધોમાં સિરિકની શૈલી જોવા મળે છે, કેટલાકમાં વ્યંગના કાકુ સંભળાય છે, કેટલાક ગદ્યકાવ્યની કોટિએ જઈ પહોંચે છે. અહીં લાપા દુર્ગોધ નહીં પણ સરલ છે. આ નિબંધો છેલ્લા દાયકાઓમાં સંકુલ અનુભવજગતમાંથી ચસાર થયેલી નવી ચેટીની અસ્વસ્થ ચેતનાને પ્રગટ કરે છે. ક્રિદ્ધ પ્રાદ્યે સંપાદિત કરેલા નિબંધસંગ્રહમાંથી આ ખંડ પસંદ કર્યા છે.

મારે ખબેસવારે કાંઈએ જોયો નથી. તેના પગ હાડકાં વિનાના અને સર્પાકાર છે, એને ન ગમે એવું કંઈ કરું એટલે તે મારી ગરદનની આસપોસ બિડાવી દે છે એટલા જ માટે હું ચિયેટર કદી જઈ શકતો નથી.

એક દિવસ ઘટડી વાગી અને તે બારણા આગળ સૂતો હતો તે ખરાડચો-મને કીચકી લેા, અને ઝડપથી, અરે ખીજી જ ફાંચે હું નમ્યો અને તે મારા ખભા પર ચઢી બેઠો.

એક હજાર અને એક રાત્રિઓમાં ખબેસવારમાંથી છુટકારો મેળવવાની રીત આપેલી છે. તને નશો કરવા માડો અને એનામાં ઇર્ષ્યા જગાડો, તે પણ પીવા માગશે અને પછી તેને ફેંકી દેા. પણ મારી ગરદન પર એની બોસ ઓછી થઈ નહીં અને અમે બંને પીને છાકટા બન્યા અમે બંને સાથે ગાઈએ છીએ અને તે બગડે છે - અરે આ જુહુ જગત - અને પોતાના પગ વધુ જોરથી ભીસે છે જો તે મને ફેંકી દીધો તો આની જ બનશે તારુ, હું તારા આ જૂનાપુરાણા દાવપેચ બધું છું.

તે આમલ કરે છે, તેનું નામ નાથાનિયલ છે અને તેને અંગત નામથી બોલાવવાની મને છૂટ આપી છે. પણ હું હજુ પણ સાહેબના નામે જ બોલાવું છું, ઘરડો ફિટ્ઝ પોતાના મિલરને બોલાવે છે તેમ જ. એ જો નીચે જિનરવા જ ન માગે તો મારે જનજનના નીચલા દરવાજાઓ માંથી પસાર થવું પડે છે. પણ તે માત્ર ખીખી કરે છે - દરવાજાઓથી એને કશી અસર થતી નથી. જો હું ભીત સામે ભટકાઈ પડું તો તુકસાન

માત્ર મને જ થાય છે. એને સમજાવવાનો કશો અર્થ નથી; તેનામાં નીતિમત્તાની કશી લાગણીઓ નથી. મારી ઓફિસમાં ખભે બેસીને આમ-તેમ જોતાં તે જોલે છે : એ ને બે પાંચ, અને ગૂંચવાડો જોતો કરી આપે છે. મારે બધું જ ખોટું કરવું પડે, નહીંતર એ મને ગૂંચળાવે.

કેટલા સમય સુધી તું રહેવાનો છે ? હું શક્ય તેટલી સ્વાભાવિક રીતે પૂછું છું. તે કહે છે - મને અહીંથી સારું દેખાય છે. તારી જાગૃતિ એક નેવું છે. એને સૌથી વધારે હું ગમું છું એનો મારે ગર્વ લેવો જોઈએ ? હું જાયા માણસોની સોળત શોધું છું. હું કહું છું - જો પછે, પેલો બે મીટર અને પાંચ સે. મી. જાઓ છે. તે કહે છે - 'એ યોગ્ય નથી,' હું કેવી રીતે યોગ્ય છું ? નાયાનિયલ જોલે છે; 'તને કદી ખ્યાલ નહીં આવે એમ માનું છું; પછી આંખો મીંચી દે છે અને બચાસું ખાય છે. હવે તારે જાણવું છે ? તે કહે છે - ખોટી આશા ન રાખ.

દૂધવાળાએ ચળરખી ઉપર લખ્યું - 'આને માખણ નહીં.' શ્રીમતી બુધમે ચળરખી વાંચી અને ત્રણતરી કરી, માથું ધુણાવ્યું, ફરી ત્રણતરી કરી અને પછી લખ્યું : 'જે સિટર, સો ગ્રામ માખણ, ગઈ કાલે તમારી પાસે માખણ ન હતું અને છતાં ય એના પૈસા તપ્યા હતા.' ખીજે દિવસે દૂધવાળાએ લખ્યું : 'ભૂલ - થઈ ગઈ.' દૂધવાળો સવારે ચાર વાગે આવે છે, શ્રીમતી બુધમે તેને ઝાળખતા નથી, તે ઘણી વાર વિચારે છે, એને ઝાળખવો તો ભેઈએ, એની સાથે 'ઝાળખાણ કરવા માટે સવારે ચાર વાગે બેઠવું ભેઈએ.

શ્રીમતી બુધમે ડે લાગે છે, રંખેને દૂધવાળો ખિન્નઈ જાવ, દૂધવાળો એના વિંધે ગમે તેમ માની ભેસે, તેવું વાસણ જાળાયેલું છે.

દૂધવાળો જાળાયેલું વાસણ ઝાળજે છે, તે શ્રીમતી બુધમનું છે, તે મોટે ભાગે જે સિટર દૂધ અને સો ગ્રામ માખણ લે છે. દૂધવાળો શ્રીમતી બુધમેને ઝાળજે છે. -જે કોઈ એને શ્રીમતી બુધમે વિશે પૂછે તો તે કહેત 'શ્રીમતી બુધમે જે સિટર અને સો ગ્રામ' લે છે, તેની પાસે જાળાયેલું વાસણ છે અને તેના અક્ષર સુધક છે. દૂધવાળો ચિંતા કરતો નથી. શ્રીમતી બુધમે ઉધાર રાખતા નથી. અને જે એવું બને - એવું બની પણ શકે - કે દસ કુપન ઝાછી નીકળે તો તે ચળરખી લખે 'દસ કુપન ઝાછી હતી.' ખીજે દિવસે સહેજ પછ આનાકાની વિના દસ કુપન મળી જાવ અને ચળરખી પર લખેલું હોય - 'દિલગીર છું.' દૂધવાળો વિચારે છે કે - 'અરે કંઈ નહીં. ચિંતા ન કરતાં, એવું કંઈ લખ્યું. હવે જે ચિઠ્ઠીમાં આ બધું લખવાનું થાય તો

તે એ પત્રવ્યવહાર જ કહેવાય, તે લખતો નથી.

શ્રીમતી બુલમ કેટલામે માંજે રહે છે એ જાણવામાં દૂધવાળાને રસ નથી, વાસંત્ય પગથિયાં પાસે નીચે મુકેલું હોય છે, એ ત્યાં ન હોય તો તે ચિંતા કરતો નથી, પહેલી ટીમમાં બુલમ નામનો એક ખેલાડી હતો. દૂધવાળો તેને જોળખતો હતો અને તેના કાન બહાર પડતા હતા. કદાચ શ્રીમતી બુલમના કાન પણ બહાર પડતા હશે. દૂધવાળાઓના હાથ ન ગમે એવા સ્વચ્છ, શુદ્ધાખી, પોચા અને ફાગાઈ ગયેલા હોય છે. શ્રીમતી બુલમ જ્યારે તેમની ચિઠ્ઠીઓ જુએ છે ત્યારે તેમને એમ લાગે છે, ચાલો સાડુ થયું તેને ફસ કુપનો મળી ગઈ. દૂધવાળો પોતાના વિશે ખરાબ અભિપ્રાય બાંધે એ ન ગમે, વળી પોતાનો દૂધવાળો પડોશીની સાથે વાતચીત કરે એ પણ તેમને ન ગમે. પણ કોઈ દૂધવાળાને જોળખતું નથી; અમારા વિસ્તારમાં કોઈ કરતાં કોઈ નહીં. તે અમારે ત્યાં સવારે ચાર વાગે આવે છે.

પોતાની ફરજ બજાવનારાઓમાંનો એક આ દૂધવાળો છે, જે કોઈ સવારે પછી એ રવિવાર હોય કે રજા હોય, ચાર વાગે દૂધ લાવે છે તે તેની ફરજ બજાવે છે. કદાચ દૂધવાળાઓને પૂરતું મહેનતાણું મળતું નથી, હિસાબ કરતી પ્રખતે હમેશાં તેમને નુકસાન જાય છે. દૂધ મોંઘું થાય તે માટે દૂધવાળાઓનો વાંક કાઢવાનો ન હોય.

અને ખરેખર તો શ્રીમતી બુલમ દૂધવાળાની સાથે જોળખાણ કરવા માંગે છે. દૂધવાળો શ્રીમતી બુલમને જોળાવે છે, તે જે સિટર અને સો ગ્રામ લે છે. પાંસે જોખાયેલું વાસંત્ય છે.

તેને ખબર ન હતી કે તે જોડિયા બાળકોમાંની એક હતી. પણ પોતે રાજકુમારી હતી એ વાતની તેને ખબર હતી. જ્યારે ટ્યુબ રેલવેમાં બેઠી ત્યારે સામેની પાટલી પર કોઈ મુસાફર ન હોય એવી રીતે તેણે બેઠક પસંદ કરી. કાળા ગ્લાસમાં દેખાતી રાજકુમારીને તેણે ધ્યાનથી જોઈ, તે સર્વાંગ-સુંદર હતી અને તેની પ્રથમ સહારી તે એને જોવામાં એટલી બધી તલ્લીન હતી કે ત્યાં કોઈ આવીને બેઠું એની પણ તેને ખબર ન પડી. રાજકુમારી કેવી રીતે બહારાઈ ગઈ એની તેને નવાઈ લાગી. વાળ બૂખરા બનવા લાગ્યા, કપાળ પર કરચલીઓ પડી, દાંત વગરના જડખા પર હોઠ લપડી પડ્યા. તે ફરિયાદ કરે છે - રાજકુમારી ઘરડી થઈ છે, એકાએક તે ગભરાઈ ગઈ કારણ કે તેનું પ્રતિબિંબ એક આંખે તેની સામે તાકતુ હતું. ખીજી પાંપણ ખેંચી કાઢવામાં આવી હતી. તેને કય મુક્ત હાસ્તમાં ફેરવાઈ ગયો. એક ઘરડો - અડધો આધળા જેવો માણસ બેઠો હતો અને સસ્તી નવલકથા વાચતો હતો. ના, રાજકુમારી ઘરડી થઈ ન હતી. કદરપો, ઘરડો માણસ એક આખ વડે કોઈ સસ્તી નવલકથા વાચતો હતો, પણ તેની કાચની આંખ ખુલ્લી હતી અને તેની સામે જોતી હતી. ઘરડો માણસ જીભો થયો અને ખભા પર થેલી બેરવી અને જિતરી પડ્યો. તે એની પાછળ દોડી. હુ જીભી થઈ જિતરી, હુ શા માટે નીચે જિતરી, તેણે વિચાર્યું. તેણે શરીરોમાં એનો પીછો કર્યો. તેને માન્ય કે કંઈક બનશે. કશું જ બન્યું નહિ. કોઈ રાજકુમારે તેને સંબોધન કર્યું નહિ, કોઈ છાપાના ફરિયાદે કશાય સમાચારની જૂમ પાડી નહિ, કોઈ જોવાયેલી વીદી તેના પગ આગળ પડી ન હતી. આ બધું કયા લઈ જાય છે એ તો મારે જાણવું

જ નેહએ એમ તેણે વિચાર્યું. એનો છોડો ક્યાંય ન હતો. ઘરડો માણસ  
 કોઈ મકાનમાં દાખલ થયો ન હતો. કોઈ બસમાં ચઢ્યો ન હતો. પાછો  
 ફર્યો ન હતો. તે માર્ગ અદ્વિત્ય થઈ ગયો. તે ત્યાં હવે ન હતો. તે પાછો  
 ફરી અને પોતાના મૂળ રસ્તે આવી ગઈ. તેની મિત્રો તેને મળી. તેમણે આ  
 પીધી અને વાતો કરી. તેણે પૂછ્યું : 'શહેરમાં કોઈ નવાજૂની થઈ ?'  
 મિત્રે જવાબ આપ્યો - કશું જ બન્યું નથી. અને એ એકબીજાની રજા  
 લીધી. રાજકુમારી ભૂતર્ક રેલવેમાં ગઈ. ટ્રેનો નિયમિત દોડતી હતી.  
 ઊભી રહેતી ન હતી.

૧

હજુ તો માંડ ખેલ ચર યયો હતો અને પ્રેક્ષકોમાંથી કોઈએ બચતો માયાં ચીસ પાડી; રીંગ માસ્ટર તેના ખૂબ જ સુંદર અને ભવ્ય વાદ્ય ઉપર દૂટી પડ્યો હતો અને તેના ગળા ઉપર બચકું બધું હતું. પ્રેક્ષકો ભિનાવળે તંખૂમાંથી બહાર નીકળવા લાગ્યા અને એ પ્રાણીના શરીરમાં જીવ રહ્યો નહીં. ખીજ બધા ટપકાવાળાં, ચટાપટાવાળાં અને વર્તુળોવાળાં, પૂછડીઓ નીચી કરીને સળિયાઓની લગોલગ દબાઈને જિભા રહી ગયા અને રીંગમાસ્ટર જિભો ધયો એટલે તે જે પાંજરામાં રહીને ખેલ કરતો તેના દરવાજા તરફ દોટ મૂકવા ધૂરકયો.

ધાતુના સળિયા છટા પડી ગયા, તે ખુલ્લામાં ધસી આવ્યો. દુર્દાનત બનીને તે જિમ્મી એડીના કાળા છુટમાં ભાલા નેપું પછાડતો પછાડતો શરીરમાંથી નીકળ્યો.

રીંગમાસ્ટર નાંસી છૂટ્યો છે, રીંગમાસ્ટર નાંસી છૂટ્યો છે' ઘેર ઘેરથી ખૂમે પડવા લાગી; તે પોતે પશુ શરીરોમાંથી બરાડતો, મજૂતો હાહાકાર મચાવતો હતો, તે ચાખૂક ફટકોરતો હતો, ખીજઓ પ્રત્યે બેપરવાહ હતો જેથી કોઈ બચી ન શકે. પોતાના હાથ પર જિભી રહેલી બહોળા કુદુરબવાળાં ટ્રામકંડકર બાઈઓ, વળગણીઓ પર અધ્ધર જિભી રહેલી નેનિટર બાઈઓ અથવા જક ઘઈને જિભેલાં બાંબાવાળાંઓ તેના રસ્તાની ધાર પર જિભા હતા, આ બધા પહેલાં તેના આતર અને પછી તેને સલામી આપવા આ રીતે નીકળી પડ્યા હતા.

ચાખૂક જ્યારે જ્યારે વીંઝાવ ત્યારે દાદાઓ પોતાના ઓરડામાં ટેબલ  
૮ એવઠ લન્ચઆરો ૮૨



પર કે આવન પર હાંકતા હાંકતા ફૂંદતા હતા, ત્યાં તેઓ હાથ ભીડીને  
ટૂંટિયું વળાને ઊભા હતા.

રીંગમાસ્ટર નાસી છૂટ્યો છે, રીંગમાસ્ટર નાસી છૂટ્યો છે, કય' અને  
ગભરાટ જેમ વધુ ને વધુ ફેલાવા મૂક્યા તેમ હેરાતભર્યા અને ઉતાવળા  
તાલીમના પ્રયોગો પણ શરૂ થયા. શહેરના નાગરિકો તેમનાં મકાનોમાં ખુરશી-  
ઓમાં કમથી બસાઈ ગયા, ચાખૂંદના ફટકારની રાહ જોતા હતા અને એ  
ફટકાર તેમને જમીન પર ફેલાવાની, સરકવાની, રસોડામાં કે પલંગ પર  
ઘૂરકવાની અને જળડવાની છૂટ આપતો હતો. છેવટે ત્રણ દિવસ પછી રીંગ-  
માસ્ટરને પકડવામાં તેઓ સફળ થયા અને તેને નગરનો મેયર બનાવી દીધો;  
ત્યારથી નગરમાં શાંતિ અને વ્યવસ્થા જોવા મળે છે. અને સરકસના સમાજ-  
જીવનમાં અઠરાય સુધારાની શક્યતાને નંકારી શકાતી નથી.

કેટલાકને મતે modernityને ઉલ્લેખી જવાનો માર્ગ પશ્ચિમની વિચારણાની રીતિઓની બહાર રહેલો છે. પૂર્વની વિચારણા અને આફ્રિકા જેને અનલ્પતાન કહેવાય એવા વાસ્તવિકતા વિશેના દૃષ્ટિબિન્દુઓ રજૂ કરે છે. એના અર્વાચીનીકરણનો પ્રયત્ન પણ ચાર ચર્ચ ચૂક્યો છે, કેન્દ્રાનુચાસિત રાજ્યવ્યવસ્થા મામલે વિસ્તારને શહેરોમાં ફેરવી નાખવાની પ્રવૃત્તિ, ખિનસામ્રાજ્યિકતા, કુટુંબવ્યવસ્થામાં પ્રવેશતી જતી શિથિલતા—આ બધાં એના લક્ષણો છે. જાપાન અને એશિયાના બીજા દેશોમાં આ શી રીતે થઈ રહ્યું છે તે સીધું. બેલકે 'The Modernization of Japan and Russia' નામના એમના પુસ્તકમાં બતાવ્યું છે. પણ અપશ્ચિમી દૃષ્ટિબિન્દુઓનો પશ્ચિમમાં પ્રવેશ થઈ ચૂક્યો છે. જાપાનમાંથી એન બૌદ્ધ ધર્મ, ભારતમાંથી યોગ અને બીજા આધ્યાત્મિક સાધના, મહર્ષિ મહેશ્વરનું 'transcendental meditation,' હરેકૃષ્ણનું આદેશન, આચાર્ય રબીન્ડ્રાનો અમેરિકા પ્રવેશ—આ બધાં એના દૃષ્ટાન્તો છે. અર્વાચીન ભગવતિક દૃષ્ટિબિન્દુમાં જે ધર્મનિરપેક્ષતા અને છુદ્ધિવાદનો પ્રભાવ પ્રવર્તે છે તેને કારણે એન જેની ઈશ્વરકેન્દ્રિત નહિ એવી આધ્યાત્મિક પ્રવૃત્તિમાં પશ્ચિમમાં લોકોનો વિશ્વાસ વધુ બેસે છે. પશ્ચિમમાં ધીમે ધીમે ઈશ્વરકેન્દ્રિત ધર્મોમાંની શ્રદ્ધા ઓસરવા માડી છે. તર્કની પકડને ઢીલી કરવાના પ્રયત્નો પણ થઈ રહ્યા છે.

કાર્લોસ કાસ્ટાનેડાએ મેડિસોના યાત્રી પાસે દીક્ષા લઈને મેસ્કેલિનને મળતી આવતી hallucinogenic drugs લીધા પછી જે અનુભવો થયા તેનું નિરૂપણ કરતા ચાર પુસ્તકો લખ્યાં છે. એનો પ્રભાવ પશ્ચિમમાં થયો

પ્રકરો છે. એ દ્રવ્ય લેવાને કારણે જે દેખાય અને અનુભવાય છે તેને બાંન્તિ ગણીને કાઢી નાખી શકાય તેમ નથી. એ વાસ્તવિકતાનું જ, અત્યાર સુધી નહિ અનુભવાયેલું એવું એક સ્તર જ છે. કાસ્ટાનેડા વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ શિક્ષિત અનુભવક છે. આપણે જગતને જે રીતે અનુભવીએ છીએ, આપણે જે રીતે વાસ્તવિક અને કાલ્પનિક વચ્ચે ભેદ પાડીએ છીએ, એ તો જે કંઈ જોઈએ કે અનુભવીએ તેને ઘટાવવાની લાંબા વખતથી જે દેવ પડી છે તેનું જ પરિણામ છે. એ વાસ્તવિકતા તે 'વૈશ્વિક' વાસ્તવિકતા નથી. એ અનેક વાસ્તવિકતાઓ પૈકીની એક વાસ્તવિકતા છે. એને એની સુનિશ્ચિત સીમાઓ છે. ડોન જુઆન જે આચાર સંહિતાને આધારે જીવે છે તે કાસ્ટાનેડાને વધુ સુદૃઢ લાગે છે, વધુ ટકી રહે એવી લાગે છે. પશ્ચિમમાં જે વાસ્તવિકતા લેએ સ્વીકારાયું છે તેને વિશે અને પશ્ચિમની જીવનરીતિ વિશે ઘણા પ્રશ્નો જિલા થયા છે. એ જીવનરીતિમાં આધ્યાત્મિક દષ્ટિએ કાલાપણું વર્તાય છે. સંક્ષેપમાં કહીએ તો modernityએ જે કંઈ સ્થપિત કર્યું હતું તેના પાયા હવે હચમચી જઈયા છે.

ગ્રીક અને ખ્રીષ્ટ ઇન્ડોયુરોપિયન ભાષાઓ દ્વારા રચાયેલાં વિચારનાં માળખાંની બહાર નીકળી આવવા માટે પશ્ચિમેતર ભાષાઓ તરફથી ઈંગિતો થતાં રહ્યાં છે. આમ છતાં ખ્રીષ્ટ ભાષાઓને માત્ર “અનુભવને સંગઠિત કરવાનાં ખ્રીષ્ટ માળખાંઓ” ગણીને એ બધી ભાષાથી નિર્લિપ્ત રહેવું અને અંતર જળવી રાખવું એવી નીતિ અત્યારે પ્રવર્તતી જોવામાં આવે છે. અનુભવ તો સાર્વત્રિક જ હોય એવું ગ્રહીત એટલી પાછળ રહ્યું હોય છે. આમ ખ્રીષ્ટ ભાષાઓ પશ્ચિમે સ્વીકારેલી વાસ્તવિકતાની સામે કરો ભય જિલો કરતી નથી. માનવજાતિનું પશ્ચિમીકરણ જેમ જેમ વધતું ગયું તેમ તેમ યુરોપિયન મોડેલના પર આધાર રાખનારા વૈશ્વિક માળખાંઓ જિલા થશે એવી આશા રહેવા લાગી. એકમંડ ફુસેલે પણ આ જ રીતે વિચાર્યું. યુરોપના વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજીને બધે સ્વીકૃતિ મળતી ગઈ હતી તેથી આવી આશા બંધાવા લાગી હતી. આ જ કમમાં આગળ વધીએ તો વૈશ્વિક ભાષાની કલ્પના કરવાની રહે. એમાં બજારિક અનુભવનામે વ્યક્ત થઈ શકે. આવો અભિગમ યુરોપનો દષ્ટિએ આપવામાં આવતી ભાષાની, માનવીની અને વાસ્તવિકતાની વ્યાખ્યા પરત્વેના પક્ષપાતને છતો કરે છે. પણ જો કંઈ આફ્રિકાની બાંદુ જેવી ભાષા પાછળ રહેલી દાર્શનિક પીઠિકાને ધ્યાનમાં લે તો સમજશે કે અહીં આપણે માગે ભાષાઓના

તુલનાત્મક બધારણુની જ વાત નથી કરતા; આફ્રિકાના શબ્દને જીવંત અને સર્જનાત્મક ગણનારા દષ્ટિબિન્દુનો પણ નોંધ લેવી પડે, શબ્દ વસ્તુને અસ્તિત્વમાં આણે છે એવી બાન્દુ લોકોની માન્યતા છે. પણ પશ્ચિમમાં તો એમ માનવામાં આવે છે કે શબ્દો માહિતીના અને માનવીય 'અનુભવ'ના વાહક છે. જાની પાછળ એક અત્યંત મહત્વનો સૂચિતાર્થ રહેલો છે. મનુષ્ય વિશેનું દાર્શનિક દષ્ટિબિન્દુ તથા એના જન્મતર્કના સ્થાન વિશેની માન્યતા એની ભાષા વિષયક દાર્શનિક પીઠિકામાં અન્તર્નિહીત યદને રહ્યા હોય છે. માનવી ભાષાને જે રીતે વાપરે છે તેમાં એની વાસ્તવિકતા વિશેની દાર્શનિક પીઠિકા પણ પ્રકટ થતી હોય છે. અમેરિકાના ઇન્ડિયનોની 'હોપી' ભાષાનો આપણે અભ્યાસ કરીએ તો તેથી આપણે, જન્મતને સમજવાની એક જુદી રીત કે એક જુદા ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોના ક્ષેત્રના પરિચયમાં આવીએ છીએ એટલું જ નથી; એમાં પશ્ચિમની વાસ્તવિકતાને માર્દના ખીજ પધાર્યો માત્ર મળી રહે છે એવું પણ નથી. આપણે ભારતની કે પૂર્વના કોઈ દેશની ભાષાનો અભ્યાસ કરીશું તો આપણને સમજાશે કે 'modernity' પાછળ રહેલી માનસિક અભિગત તો પશ્ચિમની ભાષાકીય વાસ્તવિકતાના અંશરૂપ જ છે.

પુરાણકલ્પનોની પુનઃ પ્રતિષ્ઠા અને જન્મ વિશેના mythic દષ્ટિબિન્દુને થતો જોડો અભ્યાસ પણ આપણને પશ્ચિમની અને આધુનિક સ્વરૂપની વાસ્તવિકતાની સીમાની બહાર લઈ જાય છે. પૃથ્વી સાથેના mythic ને કારણે જોડાતા સંબંધો અને એ બધામાં પોતાના સ્થાન વિશેની અભિગતો જેમ આખી થતી જાય તેમ તેમ વૈજ્ઞાનિક સ્વરૂપની વિચારણાનું વર્ચસ્વ વધતું જાય છે, તે વધુ ને વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજાતું જાય છે. પ્રાકૃતિક વિશ્વ પર વૈજ્ઞાનિક અને ટેકનિકલ પ્રભુત્વ મેળવવા માટે નગરમાંના મંજવર સાંસ્કૃતિક કેન્દ્રો ઉપકારક નીવડ્યા છે. યંત્રોના વિકાસને કારણે આધુનિક માનવને ઋતુ-ચક્રના પરિવર્તનથી નિર્લિપ્ત બનાવી દીધો છે. પ્રાકૃતિક પરિવેશ સાથેના એના પ્રત્યક્ષ સંબંધનો એને ઝાઝો અનુભવ થતો નથી. અન્સ્ટાઈન કાસીરર જન્મત પરત્વે વૈજ્ઞાનિક અને mythic દષ્ટિબિન્દુને એકબીજાના વિરોધી લેખે છે. પૃથ્વી સાથેના સમ્બંધની પ્રત્યક્ષતા જોઈ બેસીએ છીએ એટલું જ નથી. જે વાસ્તવિક તેનાં લક્ષણો બાંધવા માટે mythic અને વૈજ્ઞાનિક એવી બે ભિન્ન રીતિઓ છે. આથી વાસ્તવિકતાનું એક આખું પાસું જ આપણે જોઈ બેસતા હોઈએ છીએ. પહેલાં પ્રકૃતિને માતા કહીને પવિત્ર,

ગણતા, હવે એ મનુષ્યને માટે વાપરવા જોઈએ એક સાધન છે; માનવી પહેલાં પ્રકૃતિ સમક્ષ નમ્રતાથી જીભો રહેતો, હવે પ્રકૃતિએ મનુષ્યને વશવર્તીને રહેવાનું છે; હવે પ્રકૃતિ અને ધર્મનો વિચ્છેદ થયો છે, કારણ કે આજનો માનવી ધર્મનિરપેક્ષ જગતમાં વસતો થયો છે. હવે પ્રકૃતિ માનવીને કશું ‘ઉદ્દેશોદ્ધાર’ કરતી નથી; દેવો બધા એક પછી એક લાગી છૂટ્યા છે. આધુનિક માનવી, હોલ્ડરલિને કહ્યું હતું તેમ આવશ્યકતાઓથી ભરેલા વિશ્વમાં રહે છે. આ જ વાત પછીથી હાઈડેમરે અને વિલિયમ બેરેટ નોંધી છે.

ભૂતપ્રેત, જ્યોતિષ, સોનું બનાવવાના કીમિયા, ગુણ વિદ્યા-આ બધામાં રસ વધતો જાય છે. એ સૂચવે છે કે પશ્ચિમના પુલ્કિપરક માનવતાવાદી દષ્ટિકાણ એક દાયકા પહેલાં હતો તેવો, આજે સ્વયંપ્રતિષ્ઠ રહ્યો નથી. ‘વાસ્તવિકતા વિશેની અર્વાચીન અભિગતમાં’ જે છીછરાપણું અને તેને કારણે થતો અસન્તોષ રહ્યો છે તેથી હવે એમ મનાવા લાગ્યું છે કે એના ખીજા વિકલ્પો પણ હોઈ શકે. જ્યોતિષ, ગુણવિદ્યા વગેરેના જે ગુણદોષ હોય તે પણ પુરાણ કલ્પનોનો અભ્યાસ આપણામાં એવું જ્ઞાન જગાડે છે કે વૈશ્વિક બળોની સાથે આપણને સમ્પૂર્ણ કરી આપનારી ખીજી જીવનરીતિઓ પણ હોઈ શકે. આ પુરાણ કલ્પનોનો અભ્યાસ વસ્તુલક્ષી દષ્ટિએ નિર્લિપ્તતાથી પણ થઈ શકે તે સાચું, એમ કરીએ તો આજના જગતિક દષ્ટિબિન્દુ વિશે કદાચ પ્રશ્નો ન જીઠે. પણ જે હુત થઈ ચૂક્યું છે તેને ફરી પ્રાપ્ત કરવાના પ્રયત્નો પણ થતા જ રહેશે. ગુણવાદનો આશ્રય લીધા વિના અર્વાચીન જગતિક દષ્ટિબિન્દુને ઉલ્લંઘી જવાનો આ એક જ માર્ગ છે.

કોઈ પણ વિચારણાનો પરિચય એ કયા ગૃહીતને સ્વીકારીને ચાલે છે તેને આધારે થાય છે. સમકાલીન વૈજ્ઞાનિક દષ્ટિબિન્દુનું ગૃહીત એ છે કે પ્રાકૃતિક ભૌતિક વિશ્વ સ્વયંપર્યાપ્ત ક્ષેત્ર છે, એ મૂળભૂત રીતે ચેતનાથી (માનવીની) ચેતનાની કે જીવ્ય કોટિના કે નિમ્નકોટિના ખીજા કોઈ પ્રાણીની) નિર્લિપ્ત રીતે રહે છે. આનું એક પ્રમાણ એ આપ-વામાં આવે છે કે કેન્સર અથવા આર્થ્રાઈટિસ જેવા વ્યાધિને શરીરની માનસિક સ્થિતિ સાથે કશો સમ્બંધ નથી. મન માત્ર દર્દનું જ્ઞાન કરાવે છે અને શરીરના ખીજા સંદેશાઓનું વહન કરે છે; બાહ્ય જગતમાંથી થતાં ઉદ્દીપનોને ઝીલે છે, મન વ્યાધિ પર વિજય મેળવી શકતું નથી કે ખીજા માનવીના મનમાંથી આવતા સંદેશાને કોઈ માધ્યમની મદદ વિના ઝીલી શકતું નથી.

આ દૃષ્ટિબિન્દુ પ્રાકૃતિક ઘટનાઓનાં કારણ શોધવા માટે મહત્વનું હશે પણ માનવીના સામાજિક સમ્બંધો, ધર્મ અને વસ્તુઓ પરત્વેના સામાન્ય દૃષ્ટિબિન્દુના પર એથી ખાસ કરી પ્રભાવ પડતો નથી. અ-ભૌતિક એવું કશું તત્ત્વ આ જગતમાં ક્રિયાશીલ નથી એવા ગૃહીતને કારણે વાસ્તવિકતા કાર્યકારણના સમ્બંધથી ઝાળખાવી દઈ શકાય એવી, નિરીક્ષણ કરીને તાણા મેળવીને જાણી શકાય એવી વસ્તુ માત્ર જની રહે છે. ટેલિપથી કે ચમત્કારથી રોગ દૂર કરવાની વાત આ ગૃહીતથી સમજાવી શકાતી નથી. આવી ઘટનાને નકારી કાઢવા માટે ભૌતિકવાદીઓ હાસ્યાસ્પદ લાગે એટલી હદે જઈને વાત કરતા હોય છે.

આમ છતાં આપણે આપણી ઈન્દ્રિયો જે પ્રમાણ રજૂ કરે તેની અવગણના નહિ કરી શકાએ. કેટલાંક એવા ચોક્કસ અણસારો મળતા રહ્યા છે જેને કારણે આપણે એમ માનવું પડે કે ભૌતિકવાદ માત્ર છે તેટલું આપણું મન મર્યાદિત નથી. આ વિશે હમણાં હમણાં પ્રકટ થયેલી કેટલીક કૃતિઓમાં ભૌતિકવાદ સામે જે પડકાર ફેલાવ્યા આવ્યો છે તેના ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. લાયોલ વોટ્સનનું પુસ્તક 'સુપર નેચર' જોસેફ ચિલ્ડન પિયર્સના પુસ્તકો 'ધ ક્રેક ઈન ધ કોસ્મિક એગ' અને 'એક્સપ્લોરિંગ ધ ક્રેક ઈન ધ કોસ્મિક એગ' એવી બધી ઘટનાઓનો ઉલ્લેખ કરે છે જે ભૌતિકવાદના મુખ્ય ગૃહીતને પડકારે છે. ડૉ. ઈર્વિન્ગ એપલ એમના પુસ્તક 'ધ હીલીંગ માર્છેન્ડ'માં દાકતર તરીકે એમને જે અનુભવ થયો છે તેને આધારે વ્યાધિ મટાડવામાં મન જે ભાગ લેજવે છે તેનાં પ્રમાણ રજૂ કરે છે. આ માત્ર 'psychosomatic' રોગો પુરતું જ સાચું નથી, કષ્ટસાધ્ય કે દુઃસાધ્ય ગણાતાં રોગો વિશે પણ આ સાચું છે. એડ્ગર કેઈસે પોતાના અનુભવને આધારે ટેલિપથી, દૂરથી રોગની થતી જાણ, એના ઈલાજ વિશેની સાહજિક રીતે પડતી સમજ-આ બધાં વિશે ફરીથી વિચારવાની ફરજ પાડી છે. જોહન લીલી એમના પુસ્તક 'ધ સેન્ટર ઓફ ધ સાયકોલોગી'માં ભૌતિકવાદ જોને વિશે કશું કરી શકતો નથી તેમા વાસ્તવિકતાના ખીલ પાસાની વાત કરે છે.

ફ્રિડ્રીક માર્ટિન બુનરે 'આઈ એન્ડ ધાઈ' નામના એમના વિખ્યાત પુસ્તકમાં ભૌતિકવાદી દૃષ્ટિકોણની મર્યાદાઓ ચીંધી બતાવી છે. એમ કરવામાં એમણે ગુણવાદ કે એવી કશી વસ્તુનો આશ્રય લીધો નથી. એમની દૃષ્ટિએ ભૌતિકવાદ

માત્ર 'I-it' relationshipની સીમામાં પોતાને અવરુદ્ધ કરી રાખે છે. આથી 'you' સાથેના અનુભવનું એક આખું ક્ષેત્ર ભાદ થઈ જાય છે. સમ્બન્ધને આધારે જ જીવનનો અર્થ ટકી રહ્યો છે. આ સમ્બન્ધ જે ઉડા મર્મને ઉદ્ઘાટિત કરે છે તેની શક્યતા ભૌતિકવાદને સ્વીકારનારને માટે તો રહેતી જ નથી. આથી ભૌતિકવાદના સમ્બોધનમાંથી છૂટવું જરૂરી બની રહે છે.

વ્યાસ પ્રાન્ડ વિવેચન

રુચિસંપન્ન ભાવક ડૉ. જયંત વ્યાસ

- 'બધા મળીને જે રીતે દીર્ઘસૂત્રિતાથી વાતો કર્યા કરે છે તેમાં પ્રમુખ વેવલાસ દેખાયા વગર રહેતી નથી.'

- એપોલોડોરસનો જવાબ 'ખીક્ષ'ની પરાકાષ્ઠારૂપ છે. એટલી તો અહીં હીનતા, હીનતા, હ્રાસ્વતા, અને મલીચતા છે કે રુચિસંપન્ન ભાવક શરમ અને સંકેત અનુભવવા મડિ છે.'

- 'સામાન્ય છુદ્ધિ ધરાવતા ભાવકને આવી મૂઠ ભઠિથી, વેવલા સવારાઓથી જુઝાસા જન્મ્યા વગર રહેતી નથી.'

- 'મૂઠતા,' નિમ્નતા અને ગ્રંથાપણાની પરાકાષ્ઠા પર પરાકાષ્ઠા આવે જાય છે.'

- 'મીડિયા-સોક્રેટીસ સમન્ધે છેલ્લું વાક્ય બહુ જાણી અને મૂઠતાભર્યું લખાય છે.'

આ ઉપરાંત 'અપુસંક', 'અનશી પ્રાન્ડ રોમાન્સ', 'ગ્રાંધી પ્રાન્ડ રોમાન્સ' જેવા અને અન્ય કેટલેય ઠેકાણે વપરાયેલા વિશેષજ્ઞ; ગ્રાંધી અને ગ્રાંધીવાદ સામેના તમારા અંગત અને વૈયક્તિક વાંધાઓનું નિમિત્ત આ નવલકથાને બનાવ્યું તે અને ઉપર નોંધી છે તેવી અસંખ્ય વિચિત્ર પદાવલિઓ પ્રયોજીને તમે અજ્ઞાતી વિવેચનને (એક કમલું પાછળ) વાળ્યું છે.



અથવા તો 'સામાન્ય જીવિ' ધરાવતા ભાવકને એમ પૂછવાનું મન થાય છે કે આ લાંબા વસ્તુલક્ષી ગ્રાહ (?)ની 'ખીભત્સતા' શેની પરાકાષ્ઠા પર પરાકાષ્ઠા સર્જે છે ?

અંથ : બાન્યુઆરી ૧૯૭૭માં નગીનદાસ સંઘવીએ 'સોકેટીસ'નું ઇતિહાસદર્શન' નામના લેખમાં શ્રી દર્શકે ઘડેલાં કાલ્પનિક પાત્રાનાં, નરનારીઓ, ઓકસમાજની નહીં પણ ગાંધીના સમાજની પેદાશ છે," "દર્શકે સોકેટીસને ગાંધી બનાવી દીધો છે"...જેવા વિધાનો કરેલાં.

૧૯૮૧માં આટલાં વર્ષો પછી આ લખાણમાં સંઘવીથી વિશેષ અને ખસિષ્ટ કોઈ દલીલ કરી હોય તેણું લાગતું નથી. માત્ર એ જૂના પીંજણનું લખાણપૂર્વકનું પુનરાવર્તન થયા કરે છે, બેદાન વાક્યો વડે, આટલા લાંબા 'ગ્રાહ'ને સંઘવીએ બે, એક ટૂંકાં વાક્યોમાં સમગ્ર ટીકાના અર્કને રજૂ કર્યો છે. ડો. વ્યાસજી, તમે એમાં શું નવું કહ્યું, કયું ? માત્ર તમારા મતને સમર્થન મળે તેવી સામગ્રીઓથી ફૂલાવ્યો છે ગ્રાહને.

સર્જક પણ મનુષ્ય હોવાને નાતે એ જ સ્થળ અને કાળમાં જન્મ્યો હોય એની ગાંઠ અસર તેના ચિત્ત ઉપર હોય તે અતિ સ્વાભાવિક છે. ભૂતકાળને સાક્ષાત્ કરતા સર્જક પણ આખરે તો પોતાની કલ્પનાના રંગે જ એને અવતારતા હોય છે ને ! હવે ભૂતકાળ તો કોણે જોયો છે, જાણ્યો છે ? કોઈ પણ સર્જક એના પોતાના સ્થળકાળને સંપૂર્ણપણે વખોટી શકતો નથી. પણ પોતાના સ્થળકાળના ઉત્તુંગ ચિખરોને ભૂતકાળની મર્યાદાઓને ઓળંગ્યા વિના કે કૃતિના કલાતત્ત્વને ક્ષતિ પહોંચાડ્યા વિના નિરૂપી શકે તો તે સર્જકની સર્ગશક્તિનો ઉત્તમ નમૂનો લેખાવો જોઈએ. ભૂતકાળને ભૂતકાળ તરીકે જ આલેખવો હોય તો ઇતિહાસ પાસે જ જાઓને ! પણ ભૂત અને વર્તમાનને રેણુ કે સાંધો ન વર્તાય એવી રીતે સર્જક ચિતરી આપે તો તે સર્જકની ગરિમા છે.

'સોકેટીસ'માં દર્શકે વર્તમાનને ભૂતકાળના રૂપમાં અવતાર્યો હોય તો કલાતત્ત્વની દૃષ્ટિએ એમાં ઓછા કર્યા આવી ? નવલકથાકાર ભલે ભૂતકાળમાં જાય પણ એના વર્તમાન યુગના સંસ્કારો સમેત જઈ શકે. દર્શક ગાંધીના સંસ્કારો, વારસો લઈને સોકેટીસ પાસે ગયા છે. . . .

“ એકમ્ સદ્ વિદ્યાઃ बहुधा वदन्ति । ” દરેક કાળના યુગપુરુષો એક જ સત્યને જુદી જુદી રીતે મૂકતા હોય છે. એટલે સોક્રેટીસે હિમ્મારલા સત્યને નિરૂપવામાં દૃશ્ય કે વાપરેલી ભાષામાં જે વ્યાસને ગાંધીની ખૂબ આવડી હોય તો એમાં કોનો વાંક ? અથવા સોક્રેટીસને દૃશ્ય કે ગાંધીની ભાષામાં મૂક્યો હોય તો તેમાં શું ખોટું છે ? ગાંધીની સત્યાગ્રહની શોધમાં એક રીતે સોક્રેટીસનું પણ પ્રદાન છે. તારવવા જઈએ તો ગાંધી અને સોક્રેટીસમાં ધણું સામ્ય તારવી શકીએ. બંનેના આંતર-બાહ્ય વ્યક્તિત્વમાં ધણું સામ્ય છે.

ભૂતકાળ ગમે તેટલો ભવ્ય હોય પણ આખરે તો એ મૃત છે. એનું મૂલ્ય એટલું જ કે એમાં પડેલા સત્યને સારવી લઈને આજેના યુગને આજની ભાષામાં સમજાવે તેવી રીતે મૂકવું. આ નિરૂપણ બ્યારે કલા તરીકે આકાર પામે છે ત્યારે એ ખરેખર કલા તરીકે નિરૂપાયું છે કે નહીં, એ માપદંડથી જ માપવું જોઈએ. પણ / આપણે માપદંડ તો ‘મુનશી કે ગાંધી બ્રાંડ રોમાન્સ’ છે. આવા પાંચળા માપદંડથી સોક્રેટીસ અને ‘સોક્રેટીસ’ પાસે કેવી રીતે અને ક્યારે પહોંચાશે ?

‘સોક્રેટીસ’ માત્ર રોમાન્સ છે ? નવલકથા તો સામાજિક હસ્તાવેજ છે. વળી સાર્ત્ર કે કામ્યુ જેવો તત્ત્વજ્ઞાનીઓએ તત્ત્વજ્ઞાનનાં સત્યો તારવી આપવા ઉપયોગી થયો હોવા છતાં તે માત્ર તત્ત્વજ્ઞાન નિદર્શક કૃતિ નથી રહેતી. નવલ-કથામાં સમાર્જનું દર્શન આરોગ્યાર્થક હોવા છતાં તે સમાજશાસ્ત્રની કોઈ નોંધપાત્ર નથી રહેતી. નવલકથા ચિંતન પણ છે, તત્ત્વજ્ઞાન પણ છે, ઇતિહાસ પણ છે. એકી સાથે આ બધું હોવાથી તે અનેક સ્તરેથી આલેખાતી રહે છે અને અનેક દૃષ્ટિકોણને અજવાળતી રહે છે.

કહેાં જઈએ તો, ‘સોક્રેટીસ’ આ બધામાંથી શું છે ? કયા સ્તરની છે ? માત્ર ‘રોમાન્સ’માં ચાલે એવી આ રચના ગણવી રહી ? ‘બ્રાહ્મ’ના ૮૧મા પાના પર તમારે પણ ‘સોક્રેટીસ’ને નવલકથા જ કહેવો પડી છે.

પ્રેમીઓના સંવાદો બિલકુલ ઠંડા, શૈન્નિંદા, પ્રાકૃત અને નમાલા છે, પ્રેમમાં ઠંડાપણાનું આલેખન કાં તો રસક્ષતિ સર્જે અથવા લેખકની હેતુવિહીનતા પડે સર્જનમાં અરાજકતા સર્જે છે, દર્શકનું ભાષાજ્ઞાન તથા વ્યાકરણ ઠીક ઠીક કાચા છે, શબ્દોના ચોક્કસ અર્થનો ખ્યાલ નથી અથવા તેની પડી નથી.....જેવાં અનેક વિધાનો ‘વ્યાસ બ્રાંડ વિવેચન’ની છાપ સિવાય અન્ય કંઈ પણ ઉપસાવવામાં અસમર્થ નીવડે છે.

આપને એ કથાંય ના જડુંથું કે વિચાર સામે વિચાર મૂકીને એમાંથી સંઘર્ષ જેગાવી કથાપ્રવાહને ગતિ આપવામાં દર્શકે અહીં જે સફળતા મેળવી છે તે ગુજરાતી ઐતિહાસિક નવલકથાના સંદર્ભમાં અભ્યાસીઓ માટે (જ) અપૂર્વ છે । રઘુવીરભાઈએ ‘લખેલું’ તે ‘સાચું’ છે કે દર્શક પાસે મુનશીની વાગ્મિતા તો છે જ, ઐતિહાસિક સામગ્રી પણ વધુ છે, ઉપરાંત એમની આગવી પ્રીતિ છે, મૃદ્યુનિષ્ઠા છે. આ બધાના જોરે એ સંવેદન-સૂક્ષ્મ હાથે તેવા પડતરને પણ પાર કરી નય છે અને વાંચકોના વિશ્વાસ શુભાવતા નથી.

‘એક દિવસ કૃતતા’ પરોઢનાં કિરણ પર ચઢી કળતર અગાસીમાં જિતમું” એક સામાન્ય વિગતને પણ કાવ્યાત્મક ઉક્તિ દ્વારા સંવેદ્ય કરી મૂકવાની કળા દર્શકે બાણે છે; હં જયંતભાઈ !

ટૂંકમાં, ‘સોક્રેટીસ’ એ લોકશાહીના સંદર્ભમાં સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો ઉપસાવવા પ્રયોજાયેલી કૃતિ છે, એ સ્વીકાર્યા પછી એની સામે કેઈ મૂળભૂત ફરિયાદ રહેશે નહીં.

હજુ પણ ફરિયાદ છે ?

‘સોક્રેટીસ’ના ફરિયાદીની કુશળતા ઇચ્છતા ‘ગ્રાફ’ નો ફરિયાદી

આપણા દરેકમાં એક કળાકાર રહેવો જોઈએ. આપણા ભૂતકાળને સૌન્દર્યની વસ્તુમાં પરિણત કરે છે. એ કળાકારનું નામ છે સ્મૃતિ. કેટલી બધી ભૂતકાળની, આપણે જેને યાદ રાખવા ન માગી હોય તેવી, તુચ્છ વીગતોને, આપણાથી અલુભાષુપણે, એ સુંદર રીતે પરિવર્તિત કરી નાખે છે. અને એ જ્યારે યાદ આવે છે ત્યારે આપણને આશ્ચર્ય થાય છે કે આ તો આપણે યાદ રાખવા-માગેલું નહિ. એકદમ એના મનમાં અનકારો શી રીતે થયો? ઘણું યાદ રાખવા મર્યાદા તો યાદ રહેતું નથી અને જે યાદ ન રાખ્યું હોય તેને આ સ્મૃતિ અત્યંત સુંદર આકર્ષક રૂપે રજૂ કરે છે. એટલે આ સ્મૃતિ તુચ્છમાં તુચ્છ વસ્તુમાંથી ઉત્તમમાં ઉત્તમ વસ્તુ ઉપજાવવાનું કામ કરે છે. આમ પ્રજાને માટે પણ આ વાત સાચી છે. દરેક પ્રજા પોતાના સુવર્ણયુગની વાત કરે છે. અને પછી બીજો સમય આવે છે. તે સમય દુકાળ, ક્ષેત્ર, વહેમ, અન્ધશ્રદ્ધાથી ભરેલો હોય છે. એમાં કુરતા હોય છે. આ સમયમાંથી ઉત્તમ કૃતિઓ સર્જાય છે અને મહાન વિભૂતિઓ પોતાનું કાર્ય અને પોતાનો મહિમા પ્રકટ કરતા હોય છે. આ સમયમાંથી ઉત્તમ કૃતિઓ સર્જાય છે અને મહાન વિભૂતિઓ પોતાનો કાર્ય અને પોતાનો મહિમા પ્રકટ કરતા હોય છે. મનુષ્યના અત્યંત કષ્ટપૂર્ણ અને ઘાતનાપૂર્ણ અસ્તિત્વમાંથી જ માનવજાતિને માટેના ઉત્તમ સમારકો બાવિ પેઢીને માટે સર્જતા હોય છે. અત્યારે આપણે જે યુગમાંથી પસાર થઈ રહ્યા છીએ એમાં પણ આપણાથી અલુભાષુપણે એવું કશુંક મહાન નિર્માણ

\* Everett Knightના "Literature considered as Philosophy"ના આધારે

નહિ રહ્યું હોય એમ કહેવું કહી શકશો ? અંલબત આ જાતની એકતાથી  
 આપણે ટેવાયા નથી હોતા, પણ એને માટે અમુક સમય પસાર થવો જરૂરી  
 છે. કોઈ મેહામ કળાકાર એના પોતાના જમાનામાં આજે જેટલો પ્રસિદ્ધ  
 છે તેટલો કદાચ હોતો, નથી. માઈકલ એન્જેલો કે મિલેટો આજે જેટલું  
 મહત્ત્વ ધરાવે છે તેટલું કદાચ એમના પોતાના જમાનામાં ધરાવતા ન હોતા.  
 એટલે એક વાત આપણે ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે મહાન કલાકૃતિ પ્રત્યે  
 આપણે દુર્લભ તો નથી જ કરવાનું પણ જે સમયમાં એ રચાય છે  
 એ સમયની તુચ્છતામાં તુચ્છ વીગતેનિ આપણે ધ્યાનમાં લેવાની છે, જે વ્યક્તિએ  
 અસ્તિત્વવાદ એવી સંજ્ઞા ચોજી તેણે એ નામથી જાળખાતી. ફિલસૂફી અને  
 એવું સાહિત્ય વાંચનારી આજની પ્રજાની કંઈક અંશે કુસેવા કરી છે એમ  
 કહેવું જોઈએ. ફિલસૂફી પોતે આ શબ્દની એકસાઈ વિશે ટીકા કરે છે,  
 અને માત્ર સંજ્ઞાને સ્વીકારે છે. કારણ કે સંજ્ઞા બંધે એમના પર લાદવામાં  
 આવી છે પણ હવે તો એ સંજ્ઞા વડે અમુક ચોક્કસ વિચારસરણીનો નિર્દેશ  
 થાય છે. છતાં એવું ખરેખર છે ખરું ? કદાચ નથી, આથી જ તો  
 ફરી ફરી આ પ્રશ્ન પૂછાતો રહ્યો છે કે અસ્તિત્વવાદ શું છે ? અને એનો  
 હજી સુધી કશો સંતોષકારક જવાબ મળ્યો નથી. સિપનોઝાની ફિલસૂફી છે  
 તે સિપનોઝીસમ કહેવાય છે. એ બધામાં અસ્તિત્વવાદ એ કોઈ અમુક  
 ફિલસૂફીની ફિલસૂફી નથી, પણ એ તો rationalism કે romanticism-  
 ના જેવું એક આંદોલન છે. એક મુખ્ય ફેર આ છે કે એ એક idea નથી  
 પણ એક movement છે. આપણે કોઈ નવલકથાની વાત કરતા હોઈએ  
 ત્યારે એ નવલકથા રોમેન્ટિક સમયગાળાની છે તે એમાં પ્રકટ થયેલા વિચારને  
 કારણે નહિ પણ એમાં જે બૌદ્ધિક અને નૈતિક વાતાવરણ રજૂ થાય છે  
 તેને કારણે. આપણે રોમેન્ટિસિઝમની વાત કરીએ પણ એ શું છે તેની  
 વ્યાખ્યા આપવા બેસીએ ત્યારે આપણને લાગશે કે એમાં ઘણી લાંબામાં  
 લાંબી વાતો કરવા છતાં આપણને પૂરેપૂરો સંતોષ થતો નથી. આમ છતાં  
 એ સાચું છે કે સાહિત્યે જે રોમેન્ટિસિઝમના વિકાસમાં સૌથી મોટો ફાળો  
 આપ્યો છે, બંધારે અસ્તિત્વવાદની બાબતમાં આપણે એમ કહેવાનું રહેશે કે  
 એ તો ફિલસૂફી છે, ફિલસૂફીની એક શાખા છે, સાહિત્યની કોઈ વ્યાખ્યા  
 બહુ સહેલાઈથી આપી શકાતી નથી અને આપી દઈએ તો તે સંતોષકારક  
 નીવડે એવું નથી; પણ ફિલસૂફીની બાબતમાં તો એવું ચલાવી ન લેવાય.  
 તો અસ્તિત્વવાદ એ એક આંદોલન છે અને એ એક ક્રાંતિકારી આ-

છે. એમાં અમુક વિચારપદ્ધતિઓની રચના કરનાર ફિલસૂફીની ટીકા પણ છે. અને જે વિચરચેનાને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે અથવા સમજાવી દેવાનો દાવો કરે છે તેની પણ એ ટીકા કરે છે. આ અર્થમાં એ ક્રાન્તિકારી છે. જે કલાસીકલ ફિલસૂફી છે તે અસ્તિત્વને ગ્રીષ્મ વીગત ગણે છે, તેમને મન અસ્તિત્વ એક આભાસ છે. જેની પાછળ રહેલી બૌદ્ધિક વ્યવસ્થાને આપણે ધારીએ તો શોધી કાઢી શકીએ. જે સામાન્યતઃ ઉપલી સપાટી પર દેખાતી હોતી નથી. આમ છતાં એમ લાગે છે કે એક બાજુએ ફિલસૂફી તથા વૈજ્ઞાનિક અભિગમ ધરાવનાર વિચારસરણી અને બીજી બાજુએ ધર્મ, - આ બેની વચ્ચે એક પ્રકારનું વૈમનસ્ય જોવા મળે છે. આપણે આને એમ સહેલાઈથી નથી કહી શકતા કે મનુષ્ય તો ઈશ્વરની સદૃશતા ઉપજાવવાને માટે સર્જાયો છે અને વિશ્વ એ મનુષ્યની સુદ્ધિમતાની છબિ રજૂ કરે છે કારણ કે આ સુદ્ધિવાદ એ પણ શ્રદ્ધાનો જ વિષય છે. આમ છતાં એક અર્થમાં આ ફિલસૂફી અમુક રીતે જીવનથી પરાડમુખ થઈ ગઈ હતી એવો જે અસ્તિત્વવાદીઓનો આરોપ છે તે કંઈક અંશે સાચો છે કારણ કે અસ્તિત્વ એ વિચાર નથી, એ અંદરની સંકલ્પશક્તિનો આવિષ્કાર છે એવું પણ નથી. જે ખ્રિસ્તી ધર્મને પાળે છે તે જીવનમાં શ્રદ્ધા રાખે છે કારણ કે એ જીવન absurd હોય તો પણ એ પ્રભુનું સર્જન છે. ફિલસૂફી જીવનને માટે છે કારણ કે જીવનને એ સમજવા ઇચ્છે છે, જીવનને નકારી દઈને એ સમજ શકે નહિ. જીવન બેહદું હોવા છતાં એને સમજવું અને સમજાવવું એ એનું કામ છે. આ રીતે બે મહત્વના અસ્તિત્વવાદી ચિંતક ગણાતા પાસ્કલ અને કિયર્કેગ્રાઈ ધર્મને વિષે પણ ઊંડું વિચારતા હતા. સુદ્ધિવાદી અસ્તિત્વ પર વિશ્વાસ રાખતો નથી એ આભાસ છે એમ ગણી લે છે. એનાથી એક રીતે, આડકતરી રીતે એવો એકરાર થાય છે કે જીવન બેહદું છે અને અસ્તિત્વવાદીઓનો જે બળવો છે તે બળવો આ જ બોધણા કરે છે કે અસ્તિત્વ જલે એપ્સડ હોય, પણ એ આભાસ નથી, એ ખરેખર છે. અને એ જ અર્થમાં સાર્ત્રે કહેલું કે Existence precedes essence, પહેલાં અસ્તિત્વ છે એ મૂળ વાતને સ્વીકારો અને પછી એને વિશેની કાંઈ પણ વિચારણાનું માળખું બિંધું કરો. આ essence તો અસ્તિત્વને વિચારશીલ બનાવવાને માટે ફિલસૂફીએ શોધેલી વસ્તુ છે. આમ અસ્તિત્વને આત્યંતિક વાસ્તવિકતા ગણવી એ માત્ર આભાસ છે, એ વાતને નકારી કાઢવી એનો અર્થ એ થયો કે સત્યની વ્યાખ્યા આપવામાં નથી આવતી, પણ સત્યને

જીવીને જોળખી લેવાય છે. જો આપણામાં શ્રદ્ધા હોય તો ઈશ્વરની અમુક  
 યોજનાને આ પ્રકારે અનુસરે છે એમ આપણે માનીએ અથવા વિજ્ઞાન  
 દૃષ્ટાંતોનો જ નકશો આપે છે તેને અનુસરે છે એમ આપણે માનીએ. એને  
 અનુસરતું નથી એવું નિદર્શન ન કરાવી શકાય, ફેન્ય નવલકથાકાર ઝીદે  
 એની એક કૃતિમાં કહ્યું છે તેમ આના ઘણા બધા અપવાદો આપી શકાય,  
 આ એન્સર્ડને પ્રમાણની જરૂર નથી. કારણ કે એ આપણા અનુભવનો  
 વિષય છે. જીવન જે નવલકથાઓમાં અને એને વિશે લખાયેલી, કૃતિઓમાં  
 સુસંઘલિત રૂપે દેખાતું નથી તે સંદિગ્ધ છે પણ અસ્તિત્વવાદ જે કશું  
 અર્થહીન લાગે છે અથવા એન્સર્ડ લાગે છે તેનો કરો. ઉપલક્ષિયો ખુલાસો  
 આપી છૂટવાને બદલે એ પોતાને અદિગ્ધતાની ફિલસૂફી તરીકે જોળખાવવા-  
 નું પસંદ કરે છે. એટલે classical philosophy જીવનને વિચારના  
 ચોક્કામાં ગોઠવે છે ત્યારે અસ્તિત્વવાદ, જીવન પ્રમાણે વિચારને ગોઠવે છે.  
 આમ છતાં, આ પરંપરાગત ફિલસૂફીને માનનારા ચિન્તકોએ અસ્તિત્વવાદ  
 સાથેનો સંબંધ તોડી નાખ્યો છે કારણ કે એમાં એમને બુદ્ધિહીનતા દેખાય  
 છે, આ ઉપાલમ્ભ અમુક રીતે વાજપી છે. આ બેહદું છે એ તમે  
 rationalistની દૃષ્ટિએ જુઓ તો જ એમ લાગે, પણ છેલ્લી અર્ધી  
 સદીથી બુદ્ધિવાદનો આ દાવો બહુ ટકી રહી શકે તેમ લાગતું નથી. અને  
 આજની દુનિયાની જે પરિસ્થિતિ છે તેમાં આ બુદ્ધિમત્તાથી એને  
 સાક્ષિપ્રાય ઠરાવવાનું વધારે ને વધારે કપરું થતું જાય છે. અસ્તિત્વ-  
 વાદી જ્યારે એમ કહે છે કે આ જગત એન્સર્ડ છે ત્યારે એ જગતને ઉતારી પાડ-  
 વાને માટે કોઈ સંજ્ઞા વાપરે છે એવું નથી. પણ અમુક પ્રશ્નો જે માનવી પૂછે છે  
 એને એના ચોક્કસ જવાબો મળે જ છે એમ જે માને છે તેની વિરુદ્ધમાં એ  
 આ કહે છે. આપણા ઘણા એવા પ્રશ્નો છે જેના ચોક્કસ અને સંતોષ-  
 કારક જવાબો મળી શકે એમ નથી. આ જગતનો અમુક અર્થ છે ખરો  
 પણ તે આ પરંપરાગત ફિલસૂફી માને છે એવા નથી. એટલે અસ્તિત્વવાદ  
 પરંપરાગત ફિલસૂફીની વિચારસરણીને સંસ્કારવા સુધારવા માગતો નથી  
 પણ એના જે પ્રમેયો છે તેની પ્રમાણભૂતતાને જ એ નકારી કાઢે છે.  
 એથી જ રૂઢિવાદોઓને આ અસ્તિત્વવાદીઓ પરત્વે ઝાઝી ધીરજ નથી.  
 વિરોધ જનને વચ્ચે છે એટલા માટે નહિ પણ અસ્તિત્વવાદીઓએ એમની  
 જીવન વિષેની આ ચર્ચામાં એમનો સમાવેશ જ કર્યો નથી તેથી એમને  
 માફ લાગે છે. અસ્તિત્વવાદ એ ક્રાન્તિ હોવાને કારણે નવા 'જવા'

જાપવાનું શોધતો નથી, એ નવા પ્રશ્ન પૂછે છે અને પ્રશ્નો સાથે કામ પાડવાને માટે અત્યાર સુધીની પશ્ચિમની વિચારણા ટેવાયેલી નહોતી. પરંપરાગત ફિલસૂફી અને અસ્તિત્વવાદ એ બે વચ્ચે કોઈ સમાન ભૂમિકા દેખાતી નથી.

અસ્તિત્વવાદ કથાની જલદી જલદી વ્યાખ્યા આપી દેવાનું માનતો નથી તેનું કારણ એ છે કે વિચાર જીવનને અનુસરે એમ એ ઇચ્છે છે અને એટલા જ માટે જે લોકો અસ્તિત્વવાદની ફિલસૂફી પરત્વે ચતુતા દાખવે છે તે લોકો આ વાતને સમજતા નથી. જો અસરકારક રીતે વિચારવું હોય તો અસરકારક રીતે જીવવું જરૂરી છે. જીવવું એટલે ક્રિયાશીલ રહેવું એમ જો આપણે સ્વીકારીએ તો આપણે ધૃતિવાદીઓ, આપણા ફિલસૂફીના અધ્યાપકો જાણે પોતાના કાર્યથી પોતાના અસ્તિત્વને જુદું જણે છે તે લોકો પણ અસ્તિત્વવાદીની સાથે સંઘર્ષમાં છે અને આમ જોઈએ તો અસ્તિત્વવાદીને બધા જ જોડે ઝગડો છે. આમ જે સત્ય છે, સદ્ છે તેનું જ વર્ચસ હોવું જોઈએ એમ કહેવું એક વાત છે અને એમ કેમ નથી તેની વાસ્તવિકતાને જાણી લઈને સમજવું તે જુદી વાત છે, એટલે માલશેએ કહ્યું છે તેમ આપણે સદ્ શું છે તે વિચારીએ તો એ અસ્તિત્વમાં આવશે અને અનિષ્ટ શું છે તેના પ્રત્યે જ જેનું ધ્યાન છે તે આખરે અનિષ્ટને અવતારશે એમ કહેવું કેટલે અંશે સાચું છે તે એક પ્રશ્ન છે. આ રીતે જોતાં આજે એવું લાગે છે કે જૂની ફિલસૂફીની વ્યાખ્યા love of wisdom એ અસ્તિત્વવાદીઓને સ્વીકાર્ય નથી. કારણ કે અનુભવગ્રાહક થઈને ખેંચી રહેવું અને ડાહી ડાહી વાતો કહોળવી તેથી જગત બદલાતું નથી, પણ જે સમજવા છીએ તેનો જીવનને માટે વિનિયોગ કરવો એ વધારે જરૂરી છે. અસ્તિત્વવાદની આપણે કદર કરીએ કે ન કરીએ પણ જેને પૂરે-પૂરું પ્રમાણભૂત કહી શકાય એવું કાર્ય અને એની શક્યતા — એ તરફ એ આગળી ઘી છે અને એટલે જ ખરેખર અસ્તિત્વમાં નથી એવા કથા પરમતત્ત્વની વિચારણા કરવામાં સમય વેડફવાને બદલે નજર સામે જે તત્કાલીન હેતુ છે તેને સિદ્ધ કરવામાં સમય ગાળવો એ એને વધારે યોગ્ય લાગે છે. સાર્વ એ પરંપરાગત ફિલસૂફીનો વિરોધ કરનાર પહેલા ફિલસૂફ નથી. માકર્સે એની પહેલાં એનો વિરોધ કરેલો ને સંત ડૉનિસે પણ કરેલો પણ સાર્વને મન ક્રિયાશીલ બનવું એટલે જગતની છબિ બદલી નાખવી, જગતનો ચહેરો બદલી નાખવો અને અહીં ‘ચહેરો’ શબ્દ પર ભાર મૂકે છે એનું કારણ એ છે કે એ જગતનો ચહેરો કોઈએ પહેલેથી નક્કી કરી



રાજેલો નથી. મનુષ્ય પોતાને અનુકૂળ રીતે એ ચહેરો રચી શકે છે અને  
 બદલી શકે છે અને પોતાને અનુકૂળ ન રહે ત્યારે એને બદલી નાખી શકે  
 છે અથવા છોડી દઈ શકે છે. પણ માર્ક્સવાદીનું જગત પણ એક રીતે  
 શ્રદ્ધાળુના જગત જેવું પૂર્વનિર્ણીત છે. આમ માર્ક્સવાદી પણ ક્રિયાશીલ  
 બને છે પણ તે જે અનિવાર્ય છે તેને પ્રકટ કરવા માટે, અને શ્રદ્ધાળુ છે  
 તે પણ ઈશ્વરે જે ધાર્મિક હશે તેનાથી જુદું કશું કરી શકતો નથી. અને એ  
 જો આ જીવનમાં ન થઈ શકે તો એને ખીજા જીવનનું આશ્વાસન છે.  
 તો જોને ક્રિયાશીલતાની સાચી ફિલસૂફી કહી શકાય તે એક અર્થમાં  
 એન્સર્ડની પણ ફિલસૂફી છે. કારણ કે આ જગત વિજ્ઞાનની યોજના  
 કે દૈવી યોજના પ્રમાણે ઘડાયેલું નથી. એમાં મનુષ્ય ક્રિયાશીલ બનીને  
 પોતાના ધ્યેયને પસંદ કરવાને માટે મુક્ત છે અને એ પોતાના ઐતિહાસિક  
 સંદર્ભમાં રહીને કરે છે. આ પ્રકારનું કાર્ય એ નિશ્ચિત સ્વરૂપનું હોતું નથી,  
 એમાં પરિશ્રમ ઝાઝો હોય છે, અને એ અમુક તબક્કે પૂરું થશે એવું કહી  
 શકાતું નથી, જ્યારે માર્ક્સવાદીઓનું કાર્ય કે કાર્યક્રમો આ પ્રકારના નથી  
 હોતા, આથી અસ્તિત્વવાદ એ કેન્દ્ર અને બન્ને અન્તિમોને છોડીને ચાલે છે.  
 તો પછી રહ્યું શું એવો પ્રશ્ન આપણને થાય તો અસ્તિત્વવાદી કહે છે કે  
 આપણે તો પ્રક્રિયા-કશુંક સિદ્ધ કરવાની પ્રક્રિયા કરવાની રહે છે અને એ  
 કાર્ય કરવાને માટે કશીક વસ્તુલક્ષિતાનું આરોપણ થાય નહિ ત્યાં સુધી  
 આપણે એ કાર્ય આરંભવું નહિ, ત્યાં સુધી રાહ જોયા કરવાનું આપણને  
 પરવડે નહિ. જો જીવન વિચારને અનુરૂપ થવાને બદલે વિચાર જીવનને  
 અનુરૂપ થાય એમ આપણે ઇચ્છતા હોઈએ તો જીવનને દોર-કોણ ? આ  
 પ્રશ્નનો જવાબ મેળવવો એ આપણો એક મુખ્ય ઉદ્દેશ છે. આ બધાંને  
 સાહિત્ય સાથે, શી લેવા દેવા છે ? જે અસ્તિત્વવાદ વિષે આપણે આગળ  
 કહ્યું તે સારી કોટીના સર્જનાત્મક સાહિત્યને પણ લાગુ પડે એવું છે. કોઈ  
 પણ મહાન નવલકથા તે ડાંગેરી કે જમણેરી ગૈયારિક દષ્ટિબિંદુના નિદર્શન  
 રૂપે લખાતી નથી. એમાં જીવલું એ અર્થમાં કદી પણ વસ્તુલક્ષી હોઈ શકતી  
 નથી કારણ કે સમાજની જગામાં જાડી ચિંતામાં એનાં મૂળ છે. એનાથી  
 વેગળે રહીને કોઈ એવો અમૂર્ત આદર્શના નિદર્શનમાં એ રાચે નહિ, પણ  
 આ તો આખી વસ્તુનો બહુ જ મહત્વનો નહિ એવો એક મુદ્દો થયો.  
 શ્રદ્ધાળુ, ફિલસૂફીને એવો ભય રહે છે કે આ અસ્તિત્વવાદીઓ તો જ્ઞાનની  
 જુદી શાખા રૂપે ફિલસૂફીનું જે મહત્વ છે તેનો સદંતર લોપ કરશે. પણ

આ ભય અર્થાત્તે છે. પણ એવું બનવાનો સંભવ છે કે અત્યારે ફિલસૂફીનું મૂળભૂત તત્ત્વ ગણાય છે તેવું પરિવર્તન થાય કારણ કે જો સત્ય અસ્તિત્વનો સાગ હોય અને એ તે કોઈ વિજ્ઞાનની કે તર્કશાસ્ત્રની એવી સંકુલ યોજનાની મદદથી કાઢેલો નિષ્કર્ષ ન હોય તો એ બધાને માટે સુલભ હોવો જોઈએ અને જો એ રીતે સુલભ હોય તો સવિશેષ કરીને એ સાહિત્યના ક્ષેત્રનો વિષય બની રહે છે. આપણે આગળ કહ્યું તેમ અસ્તિત્વવાદ એ એક આન્દોલન છે તે જો સાચું હોય તો આપણા જમાનાની ખૂબ જ લાક્ષણિક કડી શકાય એવી કળામાં અને વિચારણામાં એનાં પ્રમાણ મળી રહેવા જોઈએ અને આવાં પ્રમાણો મળી રહે છે. મેર્સો-પોલિએ કહેલું કે આજે ફિલસૂફને જો ફિલસૂફીની વાત કરવી હશે તો વાર્તા દ્વારા માનવ-સંદર્ભ રચીને એના પરિપ્રેક્ષમાં જ કહેવાની રહેશે. મોટા ભાગના અસ્તિત્વવાદી સાહિત્યકારોએ આનાં નિદર્શનો પૂરાં પાડ્યાં છે. સાર્ત્ર, સિમોન-લુવાર, ગેબ્રિયેલ ગાર્સિયા, રાઈસ પેરે - આ બધા નવલકથાકારો અને નાટ્યકારો છે તો સાથે ફિલસૂફી પણ છે. અહીં એ વસ્તુ ઓળખી લેવી મહત્ત્વની છે કે એવું પણ સાહિત્ય છે જેનો અસ્તિત્વવાદ સામે સબધ જોડીને કોઈ બોલવું નથી. છતાં એ અસ્તિત્વવાદી અભિગમ ધરાવે છે. એના લેખકો ફિલસૂફી નથી. ઉપર ગણાવેલા ફિલસૂફીના જેવા આ લેખકો નથી. એઓ તો માત્ર નવલકથાકાર અને નાટ્યકાર છે. છતાં એમની કૃતિમાં અસ્તિત્વવાદી અભિગમ પ્રવર્તેલો દેખાય છે. ફિલસૂફીએ સાહિત્ય પર હમેશાં પ્રભાવ પાડ્યો છે. એ પ્રભાવ સાહિત્યના સ્વરૂપ પરત્વે નિર્ધારક લેખાય એવો છે એમ કહેવાનો આશય નથી. ઘણી વાર એવું બન્યું છે કે સાહિત્ય એ ફિલસૂફીના કેટલાક સિદ્ધાંતોનું નિદર્શન સમર્થ રીતે રજૂ કરે છે.

૧૭મી સદી દેકાર્તની હતી. એમાં 'કોર્નેલ દેકાર્ત'ની ફિલસૂફીનું નિદર્શન પૂરું પાડે છે. પરંતુ ૧૮મી સદીમાં સાહિત્ય પોતાનું આગવું અસ્તિત્વ જાળવી રાખવાનું છોડી દે છે. અને ભગતિક ભૂતિનું ધ્યેય સ્વીકારવું લાગે છે. વાસ્તવવાદ અને નિસર્ગવાદનો પ્રભાવ અમુક રીતે વિજ્ઞાનને આભારી છે, તો મનોવૈજ્ઞાનિક સૂત્ર કોઈક અને યુગને આભારી છે, આ ગોળામાં જોને scientificism કહેવાય ■ તેનો પશ્ચિમની સંસ્કૃતિમાં વધારે પ્રભાવ હતો. સાહિત્ય એ ફિલસૂફીના પ્રભાવ નીચે વહે છે એ એક રીતે જોતાં સાચું છે. સત્ય એવી વસ્તુ છે, વાસ્તવિકતા એક એવી વસ્તુ છે જે પ્રચ્છન્ન છે છતાં પ્રાપ્ય છે, કેમ કે હિતર ધ્રુવ તો છે જ, આપણે જો ત્યાં પહોંચવાને માટે

યોગ્ય રીતે સમજ થઈને જઈએ અને તાલીમ મેળવીએ તો જ આપણે એને  
 જાણી શકીએ. એવું જ સાહિત્યને વિશે છે. આમ આ અસ્તિત્વવાદી  
 આન્દોલન એક રીતે જેની સાથે આપણે તત્ક્ષણ નિઃશંક સંપર્કમાં  
 આવીને અભિન્ના ધરાવતા નથી તેવા સર્વ કક્ષાના અસ્તિત્વને નકારી કાઢે  
 છે. જેની સાથે આપણે અપરોક્ષ પરિચય છે, અપરોક્ષ સમબન્ધ છે તેની  
 વાસ્તવિકતાને એ સ્વીકારે છે, આથી હવે ફિલસૂફી હાંકવી એટલે- કર્શા  
 તારણો કાઢવાં કે પૃથક્કરણ કરવું એવું નહિ, એવું જો કંઈ અસ્તિત્વમાં છે  
 તેને તાદેશ રીતે વર્ણવી જતાવવું. આ રીતે કૃત્રિમ રીતે કથુક *synthesis*  
 ઉપજાવવું કે ચઢતી ઊતરતી એણી જોઠવવી એ અસ્તિત્વવાદનું કામ નથી.  
 મનુષ્યની નિપુણતાએ આ બધા યુદ્ધિના ખેલો કર્યા છે ખરા, પણ  
 જગત શું છે અને એમાં માનવીના અસ્તિત્વને કઈ રીતે પ્રમાણિત કરી  
 શકાય એ બધારે મહત્ત્વનું છે. અસ્તિત્વવાદ આપણે શું શું જોઈએ તેના  
 કરતાં આપણે શું છીએ તેની વિશેષ વાત કરે છે. જાતે એ પણ વર્ણવિષય  
 સામેની સર્જકની વિશેષ અભિમતતા છે. જે લેખક પોતાના કાર્યમાં શ્રદ્ધા,  
 આશા કે સિદ્ધાન્તની દખલગીરી સ્વીકારતા નથી તે લેખક અસ્તિત્વની જ  
 સાથે સીધે સીધા મુકાબલો કરવાની મજદૂરીવાળો છે. તે એક અર્થમાં ફિલસૂફ  
 પણ છે કારણ કે એ પણ એક વાસ્તવિકતાની વાત કરે છે. અને એને મન  
 અસ્તિત્વ માત્ર એક પ્રકારની વાસ્તવિકતા છે માત્ર એનો બાહ્ય આકાર તહિ.  
 આપણે આ રીતે બહી સાત્ર, આલ્ખેર કેમ્બુ, દોસ્તોએવસ્કી, કાફકા, ઝીદ,  
 માલરો, સાંત એક્ટ્યુપેરી જેવા લેખકોની કૃતિઓને આ કૃષિએ  
 તપાસીશું. આપણે ત્યાં ફિલસૂફી એટલે લેખકે પહેલેથી સ્વીકારેલું જીવનદર્શન  
 અને એ જીવનદર્શનના ચોકકામાં જોઠવેલો માનવસંદર્ભ- આણું કંઈક  
 આપણું વિવેચન કરતું આવ્યું છે. અહીં સ્પષ્ટ થશે કે *not life con-*  
*forming to thought but thought conforming to life.*  
 જીવનના સંદર્ભમાંથી ઉત્કાન્ત થતા વિચારનાં માળખાંની સાથે આપણે  
 વધારે કામ પાડવાનું છે. એટલે કાના કાના પર વિશેષ પ્રભાવ છે- ફિલસૂફીને  
 સાહિત્ય પર કે સાહિત્યનો ફિલસૂફી પર- એની માત્રા નક્કી કરવાની જગ્યામાં  
 આપણે પડવા માંગતા નથી.

આપણો મુદ્દો તો એ છે કે સાહિત્ય અને ફિલસૂફી દરેક પોતાની  
 આગવી રીતે ગતિ કરવા છતાં સમાન મિષ્ટકા પર આવે છે અને એનો  
 અર્થ એ કે સાહિત્યે ફિલસૂફી જાનવું જોઈએ. સાથે સાથે જો કંઈક

સાસ્કૃતિક ઘટનાઓ એક સાથે જને છે અથવા એક સાથે જનતી હોય એવું આપણને લાગે છે, તે એક ખીજથી સાવ નિર્ધારિત હોય કે એક ખીજ સાથે સંબંધ ધરાવતી ન હોય એવું ન જને; કારણ કે તે જમાનામાં જે વિચાર કે મતની આબોહવા છે તેની એ નીપજ હોય છે અને માનવઈતિ-હાસના અમુક તળાકે એ ઘટનાઓ જનતી હોય છે. આથી આ ભેખદો વિષે વાત કરતાં કરતાં આપણે આ જનતી આપણા જમાનાની વૈચારિક આબોહવા થી જ અને એ કેવી રીતે આવિષ્કૃત થતી આવી છે તેનો પણ વિચાર કરવાનો રહેશે. કામ કરવાનો સારામાં સારો રસ્તો એ છે કે કેટલે અંશે વિચારસરણીમાં, કળામાં, સાહિત્યમાં અને અસ્તિત્વવાદમાં આપણે ક્રમશઃ પ્રુદ વસ્તુઓ તરફ વળ્યા છીએ. એનો સૂચિતાર્થ એ કે જગત અને માનવના સંબંધને આપણે એન્સર્ડ કહીને જોળખાવ્યો અને ખીજુ જોઈએ તો એની સાથે જ આપણે વાત કરી - તે disappearance of the selfની. પહેલાં ઈશ્વર હતો પછી દેવમણ્ડળ આવ્યું, પછી રાજ્ય આવ્યો, પછી સામંતો આવ્યા, પછી 'માણસોના સમૂહો આવ્યા અને એ જ્યાં પછી વ્યક્તિ કેન્દ્રમાં આવી, અને એ વ્યક્તિ કેન્દ્રમાં આવે ન આવે તે પહેલાં તો આપણે loss of identityની વાત કરતો થઈ ગયા. આ બધું સમજવાને માટે 'ફિલસૂફીની થોડી સંગ્રાઓ, વિચારસરણીઓ અને અસ્તિત્વવાદની દાર્શનિક પીઠિકાએ રહેલી ફિનોમિનોલોજી નામની ફિલસૂફીની શાખા, એને વિકસાવનાર હુસેર્લ, હાઈડેગર, જેવા ચિંતકો અને આ ફિલસૂફીની કેટલીક સંગ્રાઓ - intentionality, consciousness વગેરેનો વિચાર આપણે કરવાનો રહેશે.

‘અપૂર્ણ’

## The Temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

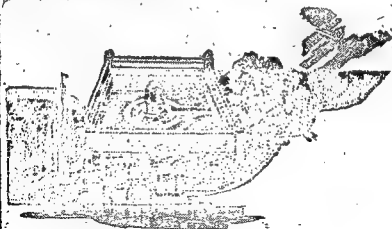
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवमर्चितस्तेन विश्वादेन संतरः  
लोकमनुपसृत्य तस्यै तत्रापि स्मरतः॥

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*



**HAFATLAL GROUP**



એતદ્ - ૪૭

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(એક થા ફાફટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ફેબ્રુઆરી ૧૯૮૨ વર્ષ : ૪ અંક : ૪૭

ત્રીઓ

સૌ. ઉષા ભેળી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા, ૩૬૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખોરાનગર, મિલ્ટીંગ બીચ, ફાફટ-૨૪ એસ. બી. રોડ, ચાન્તાકુંડ, મુંબઈ ૪૧૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ.ર૦, અખિલા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, પાટણપર (૫૧) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રા. બીસ

લવાજમ ભરવાના ફરજી

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. સુકુંદ દવે નિસંત સેતુબેઠ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ-૩૬૦ ૦૦૩

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સદુભાવ પ્રકાશન નવીનાધાન, રતનપોળ, અમદાવાદ

જેમ, અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયો સામયિકો સૌ. ઉષા ભેળીના ધરનામે મોકલવા સંજ્ઞાનાત્મક રીતિએ જયંત પારેખને મોકલવી.

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તરૂટી પ્રિન્ટર્સ, નવમુડી ક્રાઈ, ગાંધી એઈલ મિસ પાછળ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો અધળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ. ઉષા ભેળી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૬૦ ૦૦૨

## કાવ્યનિર્માણની પ્રક્રિયા

હરિવલ્લભ કાયાણી

કાવ્યના સ્વરૂપ અને ભાવનાની સરખામણીમાં કાવ્યના સર્જનની પ્રક્રિયા વિશે ભારતીય સાહિત્ય-મીમાંસામાં બહુ ઓછી ચર્ચાવિચારણા મળે છે. ખીજા એ પાસાં વિશે જે વિસ્તાર અને છંડાલુથી વિચાર થયો છે તે જોતાં ત્રીજું પાસું ઉપેક્ષિત કેમ રહ્યું હોય તે સહેજે સમજાય તેવું નથી. એક સંભવ એવો છે કે અલંકારશાસ્ત્રનું જે ગણનાપાત્ર સાહિત્ય હ્રાત થયું છે તેમાં સાહિત્યવિચારના આ પાસાંને લગતો પણ કેટલોક ઊઠાપોઠા હોયે. આમ માનવું એટલા માટે પ્રાપ્ત થાય છે કે કવચિત સર્જન પ્રક્રિયાને લગતાં અત્રામી મનમંતવ્યોનો 'નિર્દેશ ઉપલબ્ધ સાહિત્યમાંથી' મળી આવે છે. આ પ્રકારનો એક નાનો ખંડ અભિનવગ્રુપ્તે 'અભિનવ ભારતી'માં નાટકગત લક્ષણોના સ્વરૂપ વિશે વિવિધ પુરોગામીઓના મતો આપતાં ટાંક્યો છે. તેનો અનુવાદ નીચે પ્રમાણે છે :

“કવિની પ્રતિભાના પ્રથમ પરિસ્પંદના વ્યાપારને બળે શુણ્ણ (રચાતી કૃતિમાં) ઉપસ્થિત થાય છે (અથવા તો, તેમનું) નિર્માણ થાય છે). રસને અભિવ્યક્ત કરવાની શક્તિ ધરાવતા માધુર્ય વચ્ચે શુણ્ણ યોજવાની શક્તિ પ્રતિભાશાળી કવિમાં જ હોય, સામાન્ય કવિમાં નહીં.

ખીજા પરિસ્પંદથી ‘આવા આવા શબ્દ વડે હું’ આ વસ્તુને વર્ણવું’ એ પ્રકારે વર્ણના કે અલંકારનું નિર્માણ થાય છે.

કવિની પ્રતિભાનો ત્રીજો પરિસ્પંદ ‘આ શબ્દો સાથે આ શબ્દોને અને આ અર્થો સાથે આ અર્થોને હું જોડું’ એ પ્રકારનો હોય છે. તેને



પરિણામે શબ્દ અને અર્થના સંસ્કારવાળું અને શ્લેષ વગેરે દસ ગુણોને અભિવ્યક્ત કરતું શબ્દાર્થરૂપી કાવ્યશરીર નિર્મિત થાય છે. આ શ્લેષ વગેરે ગુણોને વ્યક્ત કરતો, શબ્દાર્થને યથેલો સ્નિગ્ધ સ્પર્શ 'લક્ષણ' કહેવાયો છે.

રાધવન આતુ' સ્પષ્ટીકરણ કરતાં કહે છે કે આ મત પ્રમાણે ગુણોના બે પ્રકાર થયા : રસમાં રહેલા માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ એ રસધર્મો, અને શબ્દોમાં રહેલા શ્લેષ વગેરે દસ ગુણો. આ ગુણોને વ્યક્ત કરવા તથા કાવ્યશરીરભૂત શબ્દાર્થને સ્નિગ્ધ સ્પર્શ અર્પવો તેનું નામ લક્ષણ.\*

અહીં આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનમાં, પ્રથમ ઊંડે રહેલા અર્થતરવોની પસંદગી અને જોડવણી, પછી કોશીય તરવોનો પ્રવેશ અને તે પછી 'ધ્વનિશરીરનું' નિર્માણ - એવા સ્વરૂપની જે વાણી-નિર્માણની પ્રક્રિયા માનવામાં આવે છે તેનું સહેજે સ્મરણ થશે.

---

\* પ્રસ્તુત નોંધમાં વી. રાધવને આપેલા 'અભિનવ-ભારતી'ના અવતરણનો તેમના વિવરણનો આધાર લીધો છે.

(‘સમ કોન્સેપ્ટસ ઓવ ધી અવ કાર્યાન્ન’, ૧૯૪૨, પૃ. ૯૯).’

## સાહિત્ય અને ફિલસૂફી

સુરેશ ભટ્ટ

(ગતિશીલ ચાલ)

આથી સાહિત્ય સાથે સંબંધ ધરાવનારી જે ફિલસૂફીની શાખા દિનો-મિનોલોજી અને એની દાર્શનિક પાઠિકાને આધારે થયેલું આન્દોલન જે અસ્તિત્વવાદને નામે ઓળખાય છે તેની વાત આપણે કરીએ. કેટલાક શબ્દો તો આજે ચલાણી થઈ ગયા છે અને સમજથી કે ગેરસમજથી વપરાવા પણ લાગ્યા છે, વચમાં એક ગાળો આવી ગયો જ્યારે એન્સર્ડની ખૂબ જ વાતો થઈ, એન્સર્ડ નાટકો લખાયાં પણ એક વાત ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે દિનોમિનોલોજી એ એક ભતની જગતને જોવાની અને જાણવાની પદ્ધતિ છે. અસ્તિત્વવાદ વિશે કોઈ એવો દાવો લાગ્યો જ કરે, એની સાથે સંકળાયેલા જે શબ્દો છે એમાંના કેટલાક છે કે ક્રિયેઈગાર્ડના વખતથી ચાલ્યા આવે છે, દા. ત. ડિસ્પેર અને એને કેમ્પ્ એન્સર્ડ કહે છે, આમાં સંજ્ઞાઓના સંકેત બદલાયા છે પણ એની પાછળ રહેલી જે વિચારણા છે તે તો આજે પણ ઓળખી શકાય એવી છે, તો આ જે આખી ફિલસૂફી છે-દિનોમિનોલોજી અથવા અસ્તિત્વવાદ-એ કોઈ જીવનથી નિરપેક્ષ રીતે અને બધું જ ચોક્કસમાં ખરાબર રીતે ગ્રાહ્યને મૂકી દીધું હોય તે રીતે જેને વિશે વિચારી શકાય એવું માનતી નથી, એટલે there is a refusal to believe in the possibility of a system કારણ કે જીવન અપરિમેય છે એથી, એમાં અરાજકતા હોવી જ જોઈએ એવું આપણે નથી કહેતા પણ એને કોઈ ચોક્કસ કોષ્ટકમાં મૂકીને, ભૌતિક વિજ્ઞાનોમાં હોય છે તેવી Predictability લાવી ન શકાય, હવે આવી ફિલસૂફી અને સાહિત્યના સંબંધનો વિચાર આપણે કરીએ ત્યારે આ ભૂમિકાને ધ્યાનમાં રાખવી

નોંધ્યો. એનો એક અર્થ એ થાય છે કે દિલસૂદી અને સાહિત્ય બંનેને  
 જીવન સાથે સંબંધ છે અને જીવનનો જે મૂળમૂલ અનુભવ છે—જેને. મેલોપોન્ટિ  
 originary experience કહે છે—તે તો બંનેને માટે સરખો છે. હવે  
 એ અનુભવની વ્યાખ્યા બાંધવી એના કરતાં આખા જીવનના સંદર્ભમાં  
 એ ક્યાં છે અને એ શું છે એની વાત કરવી વધારે સારી. જેમ નવલ-  
 કથાકાર જે પાત્રોને પોતાની પહેલેથી જ નક્કી કરેલી દિલસૂદીને પ્રકટ કરવા  
 માટેનાં સાધનરૂપ, વાહનરૂપ બનાવે તો એ પાત્રની જીવંતતા પ્રકટ થતી નથી;  
 અને પાત્રને પેલા વિચારના વાહક તરીકે જ માત્ર આપણે નોંધ્યો છીએ  
 ને તેથી કલા કરતાં પ્રચાર જ આગળ આવે છે. તેવી રીતે દિલસૂદી પણ  
 જે અત્યાર સુધી બનતું આવ્યું તે પ્રમાણે, માત્ર સત્ય શું છે, અસત્ય શું છે,  
 નીતિ શું છે, અનીતિ શું છે, સૌન્દર્ય શું છે એની વ્યાખ્યાઓ બાંધ્યા  
 કરે, એને વિશેનું કેશિકા પૃથકરણ કર્યા કરે પણ જીવનના સંદર્ભમાં આ  
 બધી સંજ્ઞાઓનો સંકેત શો છે એનો વિચાર ન કરે કે માનવસંદર્ભની  
 મૂર્તિતાને ખ્યાલમાં ન રાખે કે એ પરિપ્રેક્ષ્યમાં એ વસ્તુને ન જુએ તો હવે  
 એ ચાલે એમ નથી, એથી આપણે જે અભ્યાસ છે એમાં આ બે મતુષ્યના  
 સર્જનાત્મક પ્રયોગો અને જગતને ઝાળખવાને માટેના પ્રયોગો એ બંને  
 એકબીજાની નજીક કેવી રીતે આવે છે અને કેવી રીતે એક-  
 બીજાને ઉપકારક બને છે તે આપણે જોવાનું છે. અને આગળ જોયું તે  
 પ્રમાણે સદ્ભાગ્યે આ અસ્તિત્વવાદી શાખાના ત્રણાતા ચિંતકો એ સર્જકો  
 પણ છે. ત્યારે એમની કૃતિમાં આ બેનો સંબંધ કેવી રીતે સિદ્ધ થયો એ  
 જોવાની આપણને તક મળે છે માટે એવી કૃતિનો આપણે અહીં અભ્યાસ કરવા  
 માગીએ છીએ. એમ કહેવાય છે ને કે કોઈને પણ જીવન વિષેની સ્પષ્ટ કે  
 અસ્પષ્ટ દૃષ્ટિ તો હોય જ છે. દરેકને પોતાનું જીવનદર્શન હોય છે અને એને  
 આધારે એ પોતાનું કામ કરે છે. ત્યારે માનવી કેવી રીતે પોતાને પ્રગટ કરે છે.  
 એ જાણવું તે નવલકથાકારને માટે પણ રસભર્યું છે અને દિલસૂદીને માટે  
 પણ રસભર્યું છે. સાર્ત્રે દિલસૂદીની ભાષામાં ચોકસાઈ, વ્યવસ્થા રાખવી  
 પડે તે રાખીને જે કહે છે 'તેમાં અને નવલકથા લખતી વખતે આંખો  
 માનવસંદર્ભ રચીને કહે ॥ તેમાં કોઈ ફેર ખરો ? એમની દિલસૂદીની  
 નિરૂપણપદ્ધતિ અને નવલકથાનું સર્જન અને એમાં આવતી દિલસૂદી-  
 અ કેટલાક આપણને બહુ રસ પડે એવા પ્રશ્નો છે. હવે એ આખી  
 તપાસ કરીએ તે પહેલાં આ દિનોમિનોલોજી શું છે, ફુસેલ્, હાઈડેગર,

સાર્ત્ર-એમણે આ સંબંધમાં શું વિચાર્યું છે અને એ વિચારણા આજને તબક્કે આપણે તપાસીએ તો કેટલી ટકા રહી શકે એવી છે અથવા એમાંનું ઉદ્ધારી લેવા જેવું કેટલું છે તેના આપણે વિચાર કરવાના રહેશે.

હુસેઈનું લખાણ ધણુ બધું છે. એનું અર્પણ ફિલસૂફીના ક્ષેત્રને અત્યંત સમૃદ્ધ કરે એ પ્રકારનું છે. અને હુસેઈ આપણાથી આપણે માનીએ એટલો બધો છેટા નથી. ૧૯૩૮માં એનું અવસાન થયું. એના લખાણના ધણા મોટા ભાગો તો હજી પ્રસિદ્ધ થયા નથી. આમ છતાં એક વાત નક્કી છે કે એના વિચારમાં રહેલી સત્યમતા, ફળદ્રુપતા-ને કારણે હાઈડેગરને અને સાર્ત્રને વિચારવાની ભૂમિકા મળી. જો હુસેઈ ન હોત તો હાઈડેગર અને સાર્ત્ર જે રીતે વિચાર્યું તે રીતે વિચાર્યું ન હોત. એટલે કે હુસેઈ વિના આ અસ્તિત્વવાદની ફિલસૂફી એ માત્ર થોડાક દૃષ્ટાન્તોની અંતઃસ્ફુરણાત્મક પ્રવૃત્તિ માત્ર બની રહી હોત. હવે કિર્ષેર્ગાર્ડથી સામાન્ય રીતે આપણે અસ્તિત્વવાદની વાત શરૂ કરીએ છીએ. એથી પણ ધણા લોકો તો આગળ જાય છે અને કેટલાકે શેષકસપિયરમાં પણ અસ્તિત્વવાદનાં લક્ષણો છે એમ બતાવ્યું છે અને ખોદેસે આ રીતે જ પાછલા ગાળાના લેખકનો પુરોગામી કાઢી હોય એવું એક નિબંધમાં બતાવ્યું છે. તે આ જ અર્થમાં પણ આ જે વ્યવસ્થિત રીતે પહેલાં વિચારાયું નહોતું, દર્શનરૂપે એકાએક અંતઃસ્ફુરણાથી થયેલી ઝાંખી રૂપે જે દેખાયું હતું તેને માટેની દાર્શનિક પીઠિકા હુસેઈે જામી કરી આપી. આ બહારનું જગત છે તેની ગ્રેયતા જાળવી રાખીને લોકોત્તર અવિકારી કૃતસ્થ એવા absoluteને લોપ કરીને એણે જે કર્યું તે intentionalityના સિદ્ધાંતને આધારે. એની ચર્ચા આપણે આગળ ઉપર કરીશું, પણ એમ માનવાનું નથી કે ફિનોમિનોલોજી એટલે માત્ર intentionality, એનો એ મહત્ત્વનો અંશ છે. ખાસ કરીને આપણે માટે, કારણ કે આપણે સાહિત્યનો અભ્યાસ આ ફિનોમિનોલોજીના સંદર્ભમાં કરવા માગીએ છીએ. એટલે ફિનોમિનોલોજીના આ અંશનો સાર્ત્રે ઘણો મોટો ઉપયોગ કર્યો છે, અત્યાર સુધી ફિલસૂફીની દૃષ્ટિએ હુસેઈના લખાણનું મહત્ત્વ બહુ ગણાવ્યું નહોતું અને એનાં જે પુસ્તકો છે એને વિશેની સમજ પણ ઓછી કેળવાઈ હતી. કદાચ એ સમજ લવિબંધમાં વધારે સ્પષ્ટ થશે. એવું બને કે ન બને તેમ છતાં આપણને તો હુસેઈની વિચારસરણીમાં એટલો બધો રસ નથી, જેટલો અંશે આપણો રસ એનું અર્થઘટન કરનારા ફ્રેન્ચ ફિલસૂફોમાં છે. દા. ત. સાર્ત્ર અને કેવી રીતે

સમજ્યાં અને અસ્તિત્વવાદ સાથેના એનો સંબંધ કેવી રીતે બેસે.  
 એટલે કિનામિનાલોજીમાં પણ આપણે બહુ ઊંડે જિતવા માગતા નથી.  
 સાહિત્યની દૃષ્ટિએ તપાસતાં એ કેટલું અનિવાર્ય છે તે વિશે આપણે  
 એમાં ઊંડા જિતરીશું. થોડીક પાયાની ફિલસૂફી વિશેની વાતો કરી લેવાની  
 રહેશે. તમે કોઈ પણ વિચારસરણી શરૂ કરો તેનું એક આરંભબિન્દુ હોય છે  
 જેને આપણે કહીએ કે એ એનું શુદ્ધિત છે. અને એ શુદ્ધિત જેમ આપણે ભૂમિતિમાં  
 કહેતા હતા કે ત્રિકોણને ત્રણ બાજુઓ હોય છે. ત્યાં આપણે ત્રિકોણને  
 ત્રણ બાજુ કેમ છે તેનું પ્રમાણ શોધતા નથી. તે એવું કેમ છે તે આપણે  
 પૂછતા નથી. આપણે માની લીધું છે કે જેને ત્રણ બાજુ હોય તે ત્રિકોણ,  
 એટલે *It is beyond verification*, આવાં શુદ્ધિતો આપણે  
 કળામાં પણ સ્વીકારીએ છીએ દા. ત. રાજા સિંધર નાટકમાં કેવી રીતે  
 વર્ત્યો, તે એ જ રીતે વર્ત્યો અને ખીજી રીતે કેમ નહિ વર્ત્યો—રાજા સિંધર તે  
 સિંધર છે માટે એ રીતે વર્તે એ સ્વીકારીને જ આપણે આગળ ચાલવું જોઈએ.  
 સિંધર હેમ્સેટની જેમ ન વર્તે અને હેમ્સેટ સિંધરની જેમ ન વર્તે. એટલે  
 આજની જે અસ્તિત્વવાદી વિચારણા છે એમાં એક શુદ્ધિત તરીકે *intentiona-*  
*lity*ને સ્વીકારી લેવામાં આવી છે. એટલે આપણે ત્યાંથી જ શરૂઆત કરીએ.  
 ત્યારે આપણને ફિલસૂફીમાં જે મુખ્ય પ્રશ્ન થાય છે તે આ — ‘બાહ્ય જગતનું’  
 જ્ઞાન આપણા ચિત્તને માટે સત્ય કેવી રીતે બને છે? એક રીતે તો એ  
 Epistemology નો પ્રશ્ન થયો. એટલે જ્ઞાનની પ્રક્રિયા વિશેનો પ્રશ્ન થયો.  
 તો આ જે સમસ્યા છે એનો ઉકેલ મળ્યો છે એવું આપણે કહી શકતા  
 નથી. પણ હુસેરે એમ કહ્યું કે બાહ્ય જગતનું જ્ઞાન આપણને કેવી રીતે  
 મળે છે તે વિશેની જાણ કરેલી Epistemology એ વચર કારણે જાણી  
 કરેલી ગૂંચ છે. ‘મૂળ ચર્ચાનો મુદ્દો શો છે? અને જેને કૃતક સમસ્યા  
 અથવા ખોટી સમસ્યા કહીએ છીએ તે શું છે તે આપણે સમજી લેવું’  
 જોઈએ. ત્યારે પ્રાચીન કાળમાં લોકો એમ કહેતા હતા, કે કોઠાચૂંક આપણને  
 જે બતાવે છે તે વાત, સાચી છે. અલબત્ત થોડીક ખૌદિકં સંચેતતા,  
 સાવધાની આપણે રાખવી જોઈએ; થોડીક બુદ્ધિને ખીલવવી જોઈએ, અને  
 આપણા ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો બહુ તીક્ષ્ણ સ્વરૂપના હોવા જોઈએ તો એ જગતને  
 ઝોળખવામાં કોઈ ઝાઝી મુશ્કેલી ન પડે. તો કાન્ટ, જેને ontological  
 Argument કહે છે (એની વાત આપણે પછીથી કરીશું) તેનો પ્રતિવાદ  
 એણે કર્યો. અને છતાં એક વાત છે કે પહેલાં આ સમસ્યાની સંકુલતા કદાચ ખરાબ

સમજાઈ ન હોય, કે આને આપણે જે અર્થમાં મન અને જગત  
 અથવા જડ અને ચેતન એ બેની તુલ્ય ગુણતા-(adequation)માં આપણે  
 એટલી શ્રદ્ધા રાખીએ છીએ ખરા ? એટલે દ્વિલસૂદ્રીમાં વારે વારે આ સવાલ  
 ઊભો થાય છે, એ જડ અને ચેતન વચ્ચેનો સંબંધ શું ? એ બે વચ્ચેની  
 તુલ્યગુણતા, બન્ને એકબીજાને પૂરતા છે, તુલ્યગુણ છે, એવું આપણે સહે-  
 લાઈથી શ્રદ્ધા રાખીને માની શકીએ છીએ ખરા ? ત્યારે એ બંને નજીક  
 આવે છે અને બંને એકબીજાથી દૂર ચાલી જાય છે એવું દ્વિલસૂદ્રીમાં જોવા  
 મળે છે, કે એક વાર એવું લાગે છે કે Matter is evermore inacce-  
 ssible to the mind. મનને માટે કમઘઃ વધુ ને વધુ દુઃખપ્રાપ્ત બનતી  
 જાય છે, અને છેવટે મન જ માત્ર રહે છે. એટલે છેલ્લી સદીમાં જડનો  
 જાણે લોપ થઈ જાય છે અને કેવળ મન રહે છે. Idealism અને solipsism.  
 ગેલિલિયોએ એમ કહેલું કે પહેલાં અમુક ગુણો જે પદાર્થના અંશરૂપ ગણાતા  
 હતા તે ખરેખર તો માનવીની અને પ્રહસ્ય કરવાની શક્તિના પર આધાર  
 રાખે છે. Their existence depends upon human perception.  
 તો ૧૭ મી સદીમાં આ પ્રશ્ન એકાએક દ્વિલસૂદ્રીને માટે કેમ મહત્વનો બની  
 ગયો ? ત્યારે આપણે એક વાત ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે એ જમાનામાં  
 દ્વિલસૂદ્રી અને જેમને વૈજ્ઞાનિક વિચારણામાં રસ હતો એ લોકોને પણ એમ  
 લાગ્યું કે જો વિજ્ઞાને કશીક પ્રગતિ કરવી હશે તો જે બાહ્યજગત છે એમાં  
 જે કંઈ આત્મલક્ષી તરવો રહ્યાં હોય, જે અમુક વ્યક્તિની ચેતના પર  
 આધાર રાખતા હોય ને જે વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ જુદા હોય એની એમાંથી  
 બિલકુલ સાફસૂદ્રી કરી નાખવાની રહે છે. The exterior World will  
 have to be completely stripped off subjective elements.  
 આથી આપણે જગતને જાણે બે રીતે ભાગ પાડીને જોવાનું વિચારતા થયા.  
 જગતને જાણે બે ભાગ છે: વસ્તુલક્ષી અને આત્મલક્ષી. ત્યારે એવી પણ કોઈક  
 માનસિક વૃત્તિ હોય, કે મનોસ્થિતિ હોય જેમાં આવી જાતના બે ભાગ પાડ્યા  
 ન હોય છતાં બ્યારે ગેલિલિયોએ એવો દાખલો આપ્યો કે બ્યારે આપણે  
 પીજીનું લઈએ તો એથી આપણને ગલીપચી થાય છે. જો પી જામાં ગલીપચી  
 કરવાનો શુભ હોય તો એ તમે શરીરના ગમે તે ભાગે લગાડો તો ગલીપચી  
 થાય, પણ એવું નથી. અમુક ભાગમાં થાય છે અને અમુક ભાગમાં નથી  
 થતી. હવે આ કેટલે અંશે સાચું છે ? રેનેસાંસનો સમય હતો ત્યારે પદાર્થ-  
 ને જોવાની પ્રાકૃતિક અને વૈજ્ઞાનિક એવી જુદી જુદી રીતનો ભેદ પડ્યો

ન હતો. એરિસ્ટોટલે ચાર તત્ત્વોની વાત કરેલી: પૃથ્વી, અગ્નિ, વાયુ અને જળ અને એ બધાં આપણે અનુભવીએ છીએ ત્યારે એને ગરમ, ઠંડા, ભીના અને સૂકા તરીકે ઓળખીએ છીએ. અને એ બધાં વિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ જગતને ઓળખવાનો પ્રયત્ન કર્યો તે પહેલાં આ ગુણ પદાર્થના હતા એવું માનવામાં આવતું હતું. તો આપણે અહીં એની ટેકનિકલ વીગતોમાં ઊતરવા માગતા નથી. કવિતામાં, બાળકોની ભાષામાં અને સામાન્ય રીતે આપણા વહેવારમાં, વાતચીતમાં જડ વસ્તુ પર ચેતનનું આરોપણ કરવાની, સજીવારોપણ અલ કાર યોજવાની ટેવ આપણે બધીએ છીએ. અમુક રંગ ઉભા-ભર્યો છે, અમુક રંગ ઉભાહીન અથવા સંગીતનો સૂર કેવો તો તીણો છે, ભૂમિદશ્યને ગમગીન તરીકે વર્ણવ્યું છે. હવે આમાં એવું જ થયું. ભૂમિદશ્ય તો બહાર છે, એના પર તમે વિષાદની લાગણીનું આરોપણ કર્યું ત્યારે ગેલિલિયોને જે સિદ્ધાંત છે તે આધુનિક ભૌતિક વિજ્ઞાનની કાણુશિલા છે. અને એ એમ કહે છે કે એક પદાર્થને તમે જો એક વાર ગતિમાં મૂકો અને એ ગતિની આડે જો તમે કરો. અંતરાય ન મૂકો તો એ હમેશાં ગતિમાં રહેશે. એ મૂળ ગતિની આડે અંતરાય મૂકનાર બીજો પદાર્થ આવે નહિ ત્યાં સુધી તે હમેશાં ગતિમાં રહેશે. હવે આ વાત ઓક લોકોને કે મધ્યકાળના લોકોને સૂઝી નહોતી અને એ લોકો તો બિચકું એમ માનતા હતા કે તમે ધક્કો મારો ત્યાં સુધી એની ગતિ રહે અને ધક્કો મારવાનું બંધ કરો ત્યારે એ અટકી જાય, હજી પછી આપણે એવું જ માનતા હોઈએ છીએ. એટલે અમુક પદાર્થના ગુણધર્મ એ પદાર્થ શા માટે વપરાય, એવું કાર્ય શું, દા. ત. ચાવીનું કામ તાળું ખોલવું - પછી આંકડો હોય તે, પકડીને ખેંચે, સિયોનાઈઝ વિન્ટીએ પલ્ક કહેણું કે જેને બળ કહીએ છીએ તે શું છે? એ એક ભતના નિયંત્રણમાંથી જન્મે છે અને તમે એને મુક્ત કરો એટલે એનો અંત આવે.

દેકાર્તમાં આ જાનના સજીવારોપણમાંથી મુક્ત કરીને જડ તત્ત્વને છૂટું પાડવાનો પ્રયત્ન થાય છે. મધ્યકાળની કળાનો પ્રભાવ ઓસરી ગયો ત્યારે મધ્યકાળની ફિલસૂફીએ એના જગત વિશેના વલણને ધડવાનું ચાલું રાખ્યું. જો મનુષ્યો પદાર્થને બારે કે હલકા, ઠંડા કે ગરમ, ભીના કે સૂકા એ રીતે જોવાનું એકદમ બંધ કરી દે તો આપણે વારે વારે પોતાના અનુભવને આધારે દરેક પ્રસંગે ફરીફરી એ નક્કી કરી લેવાનું રહે. હવે અહીં જે ભેદ છે તે મન અને શરીર વચ્ચેનો નથી. દેકાર્તે તો ગણિતની મદદથી આ

સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો અને ગણિતનો પ્રભાવ એટલો બધો હતો કે ગણિત ને કહે છે તેમાં અંચૂલપણ હોય છે, એટલે કે એને તમે જોડું પુરવાર ન કરી શકો. અંથી એણે લેદર્ને આ રીતે સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આ જાતની આપણી સમજ છે. જે પાંચ ઇન્દ્રિયોની આપણે વાત કરીએ છીએ, જેના વડે જે કંઈ જાણ દૃષ્ટિગોચર છે તેને ઉલ્લેખીને જે કંઈ છે તેને આપણે પામી શકીએ છીએ તેનું સ્થાન આ સમજ લે કારણ કે જે એક જણને ગરમ લાગે તે બીજાને કંદાય ના લાગે, એક રંગ એક માણસને ઉષ્માલયો લાગે તે બીજાને ન લાગે. ઇન્દ્રિયોનાં પર આધાર રાખીએ, ઇન્દ્રિયનિર્ભર રહીએ તો આપણા બધાના મત જુદા પડે; ઇન્દ્રિયોથી થતો વસ્તુભેદ આપણને જુદા પાડે પણ આપણે વસ્તુલક્ષી સમજ જળવીએ તો તે આપણને એક મતનાં બનાવે. એટલે આપણે આ ઇન્દ્રિયોનાં પર આધાર રાખ્યા વિના પદાર્થોનાં જે કંઈ ગુણ હોય તે સમજવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. એ એવો ગુણ હોય કે ત્રિકોણ એટલે ત્રણ બાજુવાળો એ જેમ આપોઆપ પુરવાર થાય છે એવી રીતે પુરવાર કરવા માટે આપણે બીજા કશા પર આધાર રાખવો ન પડે. દેકાર્તે કહ્યું કે Extension એ આવો ગુણ છે. દા. ત. મીણું છે અને આપણે ઝાઝાળીએ, દબાવીએ, જુદા જુદા આકારો આપીએ પણ છતાં એ મીણુમાં, મીણુ તરીકે એ રહેશે ત્યાં સુધી એનામાં extensionનો, વિસ્તરવાનો ગુણ રહેશે. તમે એને ખેંચો તો એ ખેંચાશે. ઝાઝાળો તો એ ઝાઝાળો વિસ્તરશે. આથી આપણે એમ માની શકીએ કે એનો રંગ અને બીજા એના જે ગુણો છે તે બધા એને એ રૂપે રહેતા નથી. એમાં ફેરફાર થાય, એટલે એ ને દેખાય છે તે બેનારને દેખાય છે. બંધારે extensionનો ગુણ પદાર્થના પોતાનામાં છે. આમ ગુણના બે ભાગ પાડ્યા, આત્મલક્ષી અને વસ્તુલક્ષી. અને આ વસ્તુલક્ષિતા બધું વિજ્ઞાનનો વિષય છે એમ માનીને અને વિજ્ઞાને કરેલી શોધ, એનો પ્રભાવ અને એને કારણે ફિલસૂફી પણ થોડે ઘણે અંશે એના પ્રભાવ નીચે આવી. આથી ચિત્ત અને શરીરને જુદા પાડવાનું પરિણામ physical scienceનો વિકાસમાં તો ઘણું આવ્યું અને એને ફરીથી જોડવાનું કામ ફિલસૂફીને માથે નાખી દેવામાં આવ્યું. ફિલસૂફી એ કામ જહુ સારી રીતે પાર પાડી શકી નહિ. ત્યારે આ સ્થિતિ આપણે દેકાર્તે સુધી આવીએ ત્યાં સુધી છે, પણ હવે લોકે પદાર્થની ગુણવત્તાના બીજા બે વિભાગ પાડ્યા; પ્રાથમિક અને દ્વિતીયિક. પ્રાથમિક ગુણવત્તા પદાર્થની અંતર્ગત રહેલી હોય છે અને પદાર્થને



જોતારનું મન એના પર જે આરોપે છે તે દ્વિતીયિક ગુણવત્તા. ઉપરાંત  
 લોક કશુંક તે જમાનામાં અતિપ્રાકૃતિક તત્ત્વની જે દખલગીરી હતી અને  
 દેકાર્તના innate ideas થી એ દૂર કરે છે. આપણી ચિંતામાં પડતી  
 છાપની જ એ વાત કરે છે. એણે આ જડ અને ચેતનના ભેદને, એ  
 બેના વિચ્છેદને વધારે આત્મતિક બનાવ્યો. અને એની એક પ્રતિક્રિયારૂપે  
 એક બાજુ બર્કલીએ idealismનો વિકાસ કર્યો અને હુમે સંશયવાદનો.  
 બર્કલી ફિલસૂફીની મુખ્ય ધારાથી કંઈક વેગળો રહીને ચાલે છે. જે ધારા  
 લોકથી હુમ અને હુમથી કાન્ટ સુધી પહોંચે છે - પણ લોકે જે સ્થિતિમાં  
 વિચારણાને મૂકાને છોડી દીધી એની કેટલીક વિલક્ષણ સંભવિતતાઓ તરફ  
 એ ઝાંઝળી ચીંધે છે. પ્રાયમિક અને દ્વિતીયિક બે ભેદ પાડવાનું કશું  
 વાજબી કારણ બર્કલીને દેખાતું નથી. દેકાર્તે extension ની વાત કરી  
 તો એના જવાબમાં બર્કલી તો એમ કહે છે કે extension ની તમામ  
 મનને ખબર પડે છે તે શાના દ્વારા ? ચક્ષુરિન્દ્રિય દ્વારા અને સ્પર્શરિન્દ્રિય દ્વારા.  
 અને એ દ્વિતીયિક લક્ષણોના જેવી જ છે, રંગ અને કણપણના જેવી જ  
 છે. તો મનથી નિરંપેક્ષ રીતે આ extension ની વાસ્તવિકતા એ શંકા-  
 સ્પદ છે. એટલે આપણે તો એક જ વસ્તુ વિશે નિશ્ચિત હોઈ શકીએ,  
 અને તે 'સંવેદન' વિશે. એટલે કે આપણને યતા ઈન્દ્રિયાનુભવ વિશે. એની  
 સામે એની સમાંતરે વસ્તુલક્ષી જગત છે. હુમે જે જ્ઞાનના સિદ્ધાંત વિશે ચિંતન  
 કર્યું 'એને એમાંથી' જે સમસ્યાઓ બિભી થઈ તેનો જવાબ વાળવામાં કાન્ટની  
 ફિલસૂફીની રચના થઈ. આપણે અત્યાર સુધીમાં જે ફિલસૂફીના નામ-  
 નિર્દેશ કર્યા એ બધા બાજુ જગતને એક સ્વપ્નપર્યાપ્ત અને રહસ્યમય  
 ક્ષેત્ર તરીકે જોતા હતા; અને વિજ્ઞાનસંમત સાધનો અને પદ્ધતિઓની મદદથી  
 જાણવાનું કાર્ય આરંભાઈ ચૂક્યું હતું. આપણે એમ નથી માનવાનું કે બર્કલીનું  
 જગત મનના પર નિર્ભર હોવાને કારણે લોકના જગત જેટલું વિશ્વસનીય નહોતું.  
 જ્યારે કોઈ માનવીનું મન એ જગતને જોતું ન હોય ત્યારે ઈશ્વર તો એને  
 જોતો જ હોય છે, એથી એનું અસ્તિત્વ તો હતું જ, પણ બર્કલીએ  
 પદાર્થ અને પદાર્થોની ભૌતિકતાને બહારથી મનની અંદર આરોપી  
 દીધી હતી. હુમે એમ સૂચવ્યું અને એક એવી સંભવિતતા તરફ નિર્દેશ  
 કર્યો કે મન એની તપાસ કરતું હોય છે ત્યારે બહારના જગતના પદાર્થોમાં  
 એવું શોધે, એવી વસ્તુઓ શોધે - દા. ત. કાર્યકારણનો નિયમ જેને  
 આપણે તર્કસંગત કે તર્કસંમત ન બનાવી શકીએ. એક ઘટના બીજી  
 ઘટનાનું કારણ હોય. પણ મનની અંદર કાર્યકારણભાવ નથી. આપણને જે

ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો થાય છે એ બધાની સહોપસ્થિતિ હોય છે, પણ એની વચ્ચે કાર્યકારણનો સંબંધ હોતો નથી. લોક એમ માનતો કે મનમાં જે કંઈ છે તે બહારથી આવે છે. હુમ કાર્યકારણ ભાવને નકારી કાઢવાનો પ્રયત્ન કરતો નથી, એને તર્કના દૃઢ પાયા પર સ્થાપી આપવાની એને ચિંતા હતી. પણ જેને આપણે કાર્યકારણભાવ કહીએ છીએ તે માત્ર બનાવવાનું સાથે બનવાપણું જ થાય છે, એટલે સુધી એ જઈ શક્યો. આ પરિણામથી કાન્ટને સંતોષ થયો નહિ, 'ક્રિટીક ઓવ ધેર રીઝન'નો આજો હેતુ જ આ છે; કેવી રીતે પદાર્થો એ આપણી નરી વ્યક્તિગત અથવા આત્મલક્ષી વિભાવનાઓની સાથે મળતા આવે છે તે શોધી કાઢવું. 'દા. ત. ભૂમિતિ, એના વડે આપણે અંતર માપીએ છીએ અથવા તો મકાન ખાંધતા હોઈએ ત્યારે એનો ઉપયોગ કરીએ છીએ. ગણિતના આવા કેટલાક પ્રમેયો જે પ્રકૃતિ વિશેના આપણા જ્ઞાનને વિસ્તારે છે અને છતાં આપણા અનુભવના ઉપર તેની માંડણી થયેલી નથી તેને આપણે કેવી રીતે સમજાવી શકીશું ?

કાન્ટે એને synthetic a priori propositions કહીને ઓળખાવી દીધા અને એવા નિર્ણય પર આવ્યો કે એ જે વ્યવસ્થા રજૂ કરે છે તે મનની આરોપેલી છે અને જગતમાં રહેલી વ્યવસ્થા નથી, આમ કાર્યકારણ ભાવ એ મનનો એવો અંશ છે જેનું કાર્ય ઘટનાને કાર્યકારણના ક્રમમાં જોડવાનું છે. કાન્ટ ખર્કલીની જેમ ખાલ જગતને બિલકુલ દબાવી દેતો નથી કારણ કે એ phenomena છે અને મનની અંદર રહેલો અરાજકતાભર્યો આજો એનો સમૂહ છે, એનું વર્ગીકરણ કરીને, વિભાગીકરણ કરીને, આપણે સ્પષ્ટપણે સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ. આમ છતાં માણસનો બહારના જગતની વાસ્તવિકતા પરનો જે વિશ્વાસ હતો તેણે એને બહુ મોટો આઘાત આપ્યો. ખર્કલી તો એમ માનતો હતો કે પદાર્થો એની ગુણવત્તા બળવી રાખે છે, અને એક અર્થમાં એમની સ્વતંત્રતા પણ બળવી રાખે છે. માત્ર એમને બહારના જગતમાંથી ખસેડીને મનની અંદર મૂક્યા હોય છે. આપણામાંના ઘણાને માટે એ સ્વીકારવું અઘરું છે કે મને તેટલી તર્કપૂત કે તર્કસંગત ફિલસૂફી-હોય જે ખાલ જગતની વાસ્તવિકતા તે જ એક માત્ર વાસ્તવિકતા છે જેને આપણે સાંભળીએ છીએ, જોઈએ છીએ, સ્પર્શીએ છીએ તેને જ જો એ નકારી કાઢતી હોય તો એને આપણે સ્વીકારવી શી રીતે ? વાલેરી પણ વ્યંગમાં કહે છે -આપણે જેને જાણીએ છીએ તેને ન જાણવાનો ડાળ ફિલસૂફી કરે છે. અને વિજ્ઞાન આપણે જે

શ્રી શ્રીમનસોલ શ્રીગળદાર  
અંક ૫

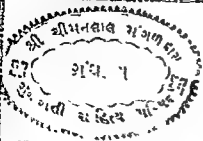
# હસ્તિ પાઈપ

## પેટ્રોલને એક વરદાન



નિર્માતા:  
પેટ્રોલિયમ કોર્પોરેશન  
ગુજરાત સિમિટેડ  
અધિકારીઓની સલાહ મેળે એ જ નિર્ણય લેવામાં

CHAITRA-PIL-116 GJ



# રુચિ પાઈપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



વિતરણ  
પોલિઓલેફિન્સ  
પ્રાઇવેટ લિમિટેડ  
નંદિયાન બોર્ડર, પુણે ૪૦૦ ૦૨૧  
કે. પી. એમ. નં. ૦૦-૦૨૧૫ એ. કે. નો રજિસ્ટર્ડ ડેપો

CHAITRA-PIL-118 GJ

## અનુક્રમ

૧ ઠાવ્યનિર્માણની પ્રક્રિયા	હરિવલ્લભ સાયાર્ણી	પૃ. ૧
૨ સાહિત્ય અને ફિલસૂફી	સુરેશ જોષી	પૃ. ૭

એતદ્ - ૪૮

નવા વર્ષનું હવાળમ તરત મોકલો.

(ચેક થી ફાફટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

માર્ચ ૧૯૮૨ વર્ષ : ૪ અંક : ૪૮

ત્રીઓ

સો. ઉપા. જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેમજ, વડોદરા, ૩૬૦ ૦૦૨

રસિક શાહ, ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૫, ફેબ-૨૪ એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ,  
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અમિતા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, માલકોપર  
(૫૫) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક હવાળમ : રા. વીસ

હવાળમ અરવાદનાં રૂપણ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

મી. યુકેદ દવે 'નસત' રોડબે સોસાયટી, કાલાવંદ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય ફોક્સ, ફટેસન રોડ, આણંદ.

સહમાન પ્રકાશન નગીનાપોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ.

જોખ, અવસોકનનાં પુસ્તકો વ્યાવિનિગયાદ સામયિકો સો. ઉપા. જોષીના સરનામે મોકલવા  
સળનાત્મક કૃતિએ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાઈ, ગિન્ટસ, નમ્યુરી કુર્ડ, ગાંધી બોર્ડિંગ-મિત્ર પાછળ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સધળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સો. ઉપા. જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેમજ, વડોદરા-૩૬૦ ૦૦૨

## કેવિઠ ઇનેટોવની આર રચનાઓ

અનુ. મુરશ ભોપા

### ૧ સમસ્યા

એને ખાલી રસ્તા પર શરીરની જેમ પડેલું બેયું, આગુળાગુમાં કોઈ ઘર નેજરે પડતાં નહોતાં અને એ શરીર તો પગભર ઊભું થયું ને લથડતું દૂર ચાલી ગયું - રસ્તો બ્યાં લઈ બચ ત્યાં. કવિતા જાકી બનીને એનો પાછળ પડી, એને પ્રશ્નો પૂછતી ગઈ, એને કશુંક ખોલવાનો આગ્રહ કરતી રહી, કવિતા કાગળની ચપરખીની જેમ એ શરીરના માથાની આગુળાગુ ચકાકારે ફરતી રહી, એણે દાંત ભર્યા ને કવિતાને કરડી; એણે ઘૂરકિયાં કર્યાં, એણે રોષનો કુંકાડો માર્યો, એને ઠપકો આપ્યો પણ એ રસ્તે આગળ ને આગળ ચાલ્યા કર્યું, મનમાં ને મનમાં આપઘાતના વિચાર કર્યા અને કોલી પ્રાર્થના ગળુંગણ્યા કરી.



## ૨ સિનારિયો

એક વૃદ્ધને જ્ઞાન યાત્રા છે કે એનું શરીર જુવાનીના દિવસો તરફ પાછું વળી રહ્યાનાં ચિહ્નો વરતાવા લાગ્યાં છે, લગ્નડી પડેલી એની સાથગની આજુબાજી ત્વચામાં કરચલી અને ચરખી હતાં ત્યાં તાજગી અને સ્નિગ્ધતા દેખાય છે. એણે એ પણ નોંધ્યું કે એના ધોળા વાળમાં મૂળના કાળા વાળની છાંટ અહીંતહીં દેખાવા લાગી છે. કેટલાક અઠવાડિયાં વીતી ગયાં પછી એક સવારે એણે દાઢી કરવા આયનામાં જોયું તો એને લાગ્યું કે દાઢી પરની લમડેલી ચામડીની રેખાઓ જતી રહી છે અને પોતે એના પીસી દરમિયાનના ચહેરાની તાજુબ કરી દે એવી જાતી જોઈ રહ્યો છે. એથી એ જાણ પામે છે ને ઉરોજિત પણ થઈ જાય છે અને એ પોતાની પત્નીને ખતાવવા દોડી જાય છે. એની પત્ની એના તરફ જુએ છે ને રડવાં મડિ છે. હવે એ પોતાના નિશ્ચિત મરણને અનુભવે છે. એ હજી નાનો ને નાનો થતો જાય છે અને એ વયની નિષ્ક્રિયતા એનામાં આવે છે. એ એની પત્નીને છોડી દે છે અને એક જુવાન સ્ત્રી સાથે રહેવા મડિ છે. જિન્દગી ફરીથી મોજાલી બની જાય છે અને એ હજી નાનો થતો જાય છે, અને એની નવી પત્ની એની હાંસી ઉડાવે છે. હવે તો એ સોળ વરસનો થઈ ગયો છે. એનાં શરીર અને મન ઉરોજનાકારી વિશુદ્ધિ દશાને પામે છે. એ હજી નાનો થાય છે અને કાલું કાલું ખોલનાર બાળક થઈ જાય છે, પછી ધાવણું બાળક બને છે ને પછી તરત જન્મીને રડતું બાળક થઈ જાય છે. પછી ગર્ભની અવસ્થાને પામે છે. એ પોતાનું અને પોતાની આજુબાજુનું બધું જ્ઞાન ભૂલી જાય છે. પછી અવડનો સ્થિતિને પામે છે. પછી વાસ્તવિક રીતે એનું અસ્તિત્વ નથી એમ કહીએ તો ય ચાલે, પણ જ્યારે ફરીથી એને પોતાનું જ્ઞાન યાત્રા છે ત્યારે એ ધ્યાનથી ઉમ્મત્સારી ક્રાંતિમાંથી ચીપિવાનો મદદથી બહાર આવી રહ્યો છે. એનું થડકતું માથું એ ચીપિવાથી પકડાયું હોય છે.

મેં મને લોખંડના પાંજરામાં પૂર્યો અને બાણી કરીને એની ચાવી ફગાવી દીધી જેથી ફસાઈ ગયાનો અનુભવ થાય અને હવે મને સમજાય છે કે હું સાચે જ ફસાઈ ગયો છું અને બહાર નીકળી શકું એમ નથી, હું ચાવી શોધવા પ્રયત્ન કરું છું પણ એ મારી પકડની ને નજરની બહાર છે. કોઈક ત્યાં આવે છે ને વિચારે છે કે આવી પુરાઈ જઈને જીવવાની જિન્દગી જ મને ગમે છે કારણ કે મારી પાસે ચાવી નથી ને હું સુપચાપ પાંજરામાં છેક સવારથી બેઠો છું, બપોર વીતી ગઈ છે ને રાત પણ વીતી ગઈ છે. એટલે મને એને ઘરેથી કશાક કામે જતાં ને આવતાં જોયો છે; હવે એને કશું કવૂંહલ થતું નથી. હું અનિચ્છાએ પુરાઈ ગયો છું એવું એને જ્ઞાન થશે-એવો મને ડર છે. છૂટવા માટે હું એની કે પછી જે કોઈ ખીજે આવી ચઢે તેની દયા પર આધાર રાખી શકું નહિ કારણ કે મેં આ જાતે વહોરી લીધું છે એમ જ એમને લાગશે. એમાંથી એઓ એવું તારણ પણ કાઢશે કે મારા પર કોઈ હુમલો કરે એવું હું ખચ્ખું છું.

હાલે, હું જાતે પુરાઈ રહેવાની સ્થિતિ અને તેટલી સારી રીતે ગૌરવ-પૂર્વક અને હસતાં હસતાં જીવી કાઢીશ, જે કોઈ આવશે ને મને જોશે તેના પર આથી એવી જાપ પડશે કે હું આ પાઠ પૂરેપૂરા આનન્દથી બજવી રહ્યો છું ને એમ કરવાનું મેં સ્વેચ્છાએ સ્વીકાર્યું છે. મારે હું મારી પ્રત્યે આદરની લાગણી થાય એવી પણ આશા રાખું, એ લોકો વાહવાહ કહીને તાળી માટે, મારી મુલાકાત લે ને જાપાંવાળા એ વાતને ચમકાવે. મારે સ્વેચ્છાએ પુરાઈ જવાની વાત સ્વીકારવી પડશે. મારા શ્રોતાઓને તથા સાક્ષીઓને એથી જે આશ્ચર્ય થશે તે મને થતી શુભ વેદનામાં આશ્વાસનરૂપ નીવડશે. હા, આ વિરોધાભાસમાં મને સુખ મળી રહેશે અને આશ્વસ્ત થવા માટે એ સુખને હું બજવી રાખીશ, જે લોકો મારા પર પથ્થર ફેંકવા કે મને ચીઢવવા માટે જ આવવાના હોય તેને હું ચેતવી રાખું છું કારણ કે જેમને મારી પ્રત્યે અહોભાવ છે અને જેઓ મને અનુસરવા માગે છે તેઓ એક સન્તપુરુષના પર હુમલો કરનારાનાં ચીંથરાં ઊડાવી દેશે.

હું તમારા કાર્યને સ્વતંત્રતાને નકારનારું સમજું છું.

અને હું તમને મદદગારી લેજી છું.

આપણે કોઈ સમાન ભૂમિકા પર મળી શકીએ ખરા ?

હા, અહીં, સંલોગવશાત્ આ વિમાનમાં.

એનો અર્થ શો ?

એ તો કહેવું મુશ્કેલ છે. સંલોગને બુદ્ધિપૂર્વક સંમતી દઈ શકાય નહિ.

પણ એને વિશે અટકળ કરી શકાય.

તો હું એવી અટકળ કરું કે તમે સંલોગવશાત્ હું હાંડમમાં હતો ત્યારે જ હાંડમમાં હતા અને આપણે કાર્યક્રમ પણ સંલોગવશાત્ કર્યો જ હતો.

તો પછી મારે કશું કહેવાનું રહેતું જ નથી.

સાચું.

અને તમારી સાથે વોનચીત્તને વિષય યોગવાને બદલે હું છાપું, જોઈ તે જ ઠીક.

એ પણ રાખેતા મુજબ જ.

હું તમને છાપું આપું, મારી પાસે બે છે.

ના, મારી પાસે ચોપડી છે.

(સ્ક્રુઅડેસની જાહેરાત) સફાઈ અને સનતરીઓ. આપણે પાછા વળીને નીચે ઊતરવાની તૈયારીમાં છીએ. નીચે ઊતરવાના પૈડાં કામ કરતાં નથી. આપણે તાકીદનું ઊતરાણ કરવું પડશે.

તો એનો અર્થ એ કે આપણે પૈડાં વચ્ચે સીકું જમીન પર ઊતરાણ કરવું પડશે ?

હા.

તો કદાચ આગ પણ લાગે કે વિમાનની આગલી અગ્ની જમીનમાં ખૂંપી પણ જાય.

એમ પણ બને.

તો જુઓ, આપણી વિચિત્ર નિયતિએ આ ઉડવન દરમિયાન આપણને

ભેગા ક્યારે છે. કદાચ એનો અંત આપણા મરણથી વ આવે. આપણી પેઢીના આપણે એ છેલ્લા કવિઓ. હજુ વ તમને લાગે છે કે આપણું આમ વિમાનમાં મળવું એની પાંછળ કરી સંકેત રહી નથી ?

મને તો એટલી જ ખબર છે કે મને લય લાગે છે, ને મારે મરવું નથી, તમારા શ્વાસ ભારે થઈ ગયા લાગે છે, તમે હાંફતા હો એવું જ લાગે છે. હું મારી નવી પત્ની અને નાના બાળકને મૂકીને આવ્યો છું. આ નવા લગ્નથી મને સુખ થતું હતું, હું નિરાંત અનુભવતો હતો. ફેટલાં વ પુસ્તકો લખવાની મારી યોજના હતી. એમાં મારો ભાવ બદલાયો હોત, મારો દૃષ્ટિકોણ પણ બુદ્ધો જ હોત.

હવે તો, એમાંનું કશું પૂરું કરવાનો કદાચ તમને સમય જ નહિ મળે, એવું તમે એકદમ કેમ કહી દઈ શકો છો ?

મારે જે કંઈ વિશે લખવાની ઇચ્છા હતી તે બધું હું લખી ચૂક્યો છું એવું મને તો લાગે છે. આ ક્ષણ પછીની ક્ષણે નહિ જીવવાનું હોય તો તેના મને રંજ નથી. મારી એક વાર્તામાં મેં આવા જ અનંતની આગાહી કરી છે. એથી જાણે એમ લાગે છે કે એ વાર્તા હું જાણે અત્યારે જ લખી રહ્યો છું અને એનો અંત વિમાનના તૂટી પડવાથી આવે છે, એ મારો જીવનદીપ છુટાવી નાખે છે અને એ રીતે મારી લેખક તરીકેની કારકીર્દીને અંત આવે છે.

મને ખરેખર તો તમારી કૃતિઓ માટે કદી વ આદર થયો નથી. મેં તમારી કૃતિઓને કંઈક રમૂજથી જોયા કરી છે. એક શિખાઉ બીજા શિખાઉને જોયે ચઢાવતો હોય એવું મને લાગ્યું છે. પણ તમે હમણાં જે વાર્તાનો ઉલ્લેખ કર્યો તે મને ખરેખર વિચારગ્રેસ્ત લાગી છે... .. મારા લયને હું ટાળી શકતો નથી. હું થરથર ધ્રુજું છું. મારી મરવાની તૈયારી નથી.

હું તો તૈયાર છું, જો કે મારું પેટ બેસી જતું હોય એવું મને લાગે છે ને મારું મન લાયથી છવાઈ ગયેલું અનુભવું છું. હું મારી જાતને કહું છું : 'ચાલો, બધું પૂરું થયું'. જગતના પર જાપ પડે એવું ધણું ધણું હું પાછળ મૂકી જાઉં છું અને જગતને વિટંબણામાં મદદ કરે એવું પણ એમાં છે.

તમે તો મોટા ફિલસૂફ લાગો છો, ખરું ને ? તમારાં લખાણ પરંથી તો મેં કદી એવું ધાર્યું જ ન હોત.

ને છતાં મેં' તો તમને હમેશાં બારે વિચારશીલ લેખક ગણ્યા છે. તમે તમારી આત્મચેતનામાં જીડે મરકાવ થઈને રહો છો. તમારા સમકાલીન જમાનાને પણ તમે તાગ્યો હોય એવું લાગે છે. એ બધાંમાં જીવતાં જીવતાં તમે તમારી કશીક આગવી ફિલસૂફી સુધી પહોંચવા મથી રહ્યા હો. એવી છાપ પડે છે. એને આધાર આપવો માટે તમારી પાસે વિદ્વતા પણ છે.

પણ હું તો હમણાં એથી કાંઈક જુદું જ તમારી આગળ પુરવાર કરી રહ્યો છું. હા.

એ માટે મારે તમારી ક્ષમા યાચવી જોઈએ.

એ હું સમજી શકું છું. તમારી સાથે આ વાર્તાલાપ કરી રહ્યો છું તેથી જ બધથી જે ચીસ પાડી જીક્યો હોત તેને હું રોકી શક્યો છું. આમ વાતચીત કરતાં કરતાં જ મરી જવાય તો એ સર્વથા ઉચિત અને મધુરું બની રહે.

હા, પણ મને મરવાની રજમાત્ર ઇચ્છા નથી; આ લડીએ તો નહિ જ. આપણે કેટલી મિનિટમાં ઉતરાણ કરીશું? આપણે કેટલી મિનિટ પછી જીતવાનું શરૂ કરીશું, હોસ્ટેસ?

પાંચ.

બચવાની કોઈ શક્યતા ખરી?

સારી એવી શક્યતા છે.

તમને ગભરાટ થાય છે?

હા.

અમારી જેમ તમને પણ લાગે લાગે છે?

હા.

પણ તમારો તમારી જાત પર અદ્ભુત કાબૂ છે.

કોઈ સાથે વાતમાં રોકાયેલા રહીએ તે સારું. એ કદાચ આપણા છેલ્લા શબ્દો હોય. આવે વખતે વાતો કર્યે જઈએ તે સારું.

મને હેઝલોક પીતાં વાતો કરતો સોફેટિસ વાદ આવે છે.

પણ આપણે કાંઈ મરવાનું મંજૂર રાખ્યું નથી.

આ વિમાનમાં બેઠા એથી એક રીતે તો એ મંજૂર રાખ્યું જ ગણાય. હજુ તમે એ સંજોગવાળી વાત પકડી રાખી છે?

માત્ર સંજોગોએ જ આપણને સાથે-મરવા માટે ભેગા કર્યા છે ?

હવે મને કશું સમજાતું નથી, કશું જ સમજાતું નથી. આપણે મરી જ જવાના છીએ એની મને ખાતરી નથી.

અને ઈશ્વરને પ્રાર્થના કરો કે આપણે ન મરીએ, પણ નર્ચા અકસ્માતથી કશાક વિશેષે આપણને એકબીજા જોડે વાર્તાલાપ કરવાને નિકટ આણ્યા છે. આટલાં બધાં વર્ષો સુધી તમે અને હું એકબીજાને ટાળતા રહ્યા અને મળ્યા ત્યારે ય લગભગ મૂગા જ હતા.

મરણની નિકટતાએ આપણને વાતો કરતા કર્યા, ભલેને એણે આપણી વચ્ચે કશી સમાન ભૂમિકા રચી નહિ આપી હોય.

મરણ પોતે જ એ સમાન ભૂમિકા છે-દરેકને માટે એવું જ હોય છે ને ! અરે મારી પત્ની અને મારું નવું સન્તાન, મારી વ્હાલસોયી પત્ની, મારું આનન્દભર્યું જીવન, એવું એક નારીએ કરેલું નવું સંસ્કરણ, પ્રેમની સિંગબ દષ્ટિથી જીવન ફરીથી સજીવન થઈ જઈ, પ્રભુદ્વ બને એવી મારી શ્રદ્ધા ! એ કાંઈ બાન્તિ નહોતી. આપણે જીવતા હોઈએ ત્યાં સુધી એ સાચું જ હોય છે.

હવે આપણે જીવવાના નથી.

હું તો છેક જ આશા છોડી દેવાનો નથી.

આપણે મરવું જ પડશે.

હું તો આશા છોડી દેતો નથી.

મેં તો છોડી જ દીધી છે. મારું આખું જીવન જાણે આ દિશા તરફ જ જઈ રહ્યું હતું. હું એની જોડે ઝૂઝવા માટે નવેસરથી પરપોયા. હું જાણે મારી નિયતિથી છટકવાને પલાયન કરી રહ્યો હતો, પણ હવે એણે મને પકડી પાડ્યો છે. કાંઈ પોતાની નિયતિથી છટકી શકે નહિ.

તમે આ પહેલાં આવું નહોતા કહેતા.

શું ? તમે શું કહેવા માગો છો ?

સંજોગો એટલે સંજોગો, એને સાચી રીતે આકસ્મિકતા કહી શકાય.

મેં એવું કશું અને મને જ ખબર નહોતી કે હું શું કહી રહ્યો છું.

મને ઉદ્વિગ્ન અને વિશુલ્ય કરવા માટે જ તમે એવું કહ્યું હતું ?

તમારી ને મારી વચ્ચેની દીવાલ જળવાઈ રહે એટલા માટે મેં એવું કહ્યું હતું.  
અને એ દીવાલ તો જિમી જ છે.

આપણે બન્ને મરવાની અણી પર છીએ ત્યારે ય !

આપણે વચ્ચે દીવાલ રાખીને વાત કરી રહ્યા છીએ.

કશી વાતો જ ન કરીએ એના કરતાં તો એ ઘણું સારું.

તમારો બોલવાનો રજૂકો બદલાયો તે મને ગમ્યું.

(સ્ક્રુઅર્ડેસનો બોલવાનો અવાજ ફરીથી મંભળાય છે) આકસ્મિક ઉતરાણ  
માટે તૈયાર રહો, તમારું માથું નીચે નમાવીને બે ઘૂંટણ વચ્ચે દમાવી દો,  
તમારા હાથ માથાને પીટાળી દો.

માથુ નીચું રાખીને ફૂતરાની જેમ હજી ય આપણે વાતો કરીશું ?

હા, એસેને આપણા મોઢામાં શબ્દો હોય અને આપણે મરીએ તે  
મળતું લાગશે. એ ફૂતરાને મોતે મર્ધા એવું નહિ લાગે.

મારા લખાણમાં હું યદ્યપ્તાચારી લાગું પણ જીવનમાં હું નિયતિની  
વિભાવનાનો ખ્યાલ કરતો હોઉં અને તમે સ્વતંત્રતાને નકારી કાઢતા  
છતાં આ સંજોગોના બંધનમાંથી છૂટવાની પ્રાર્થના કરતા હો એવું નથી  
લાગતું ?

તમારી સાથે વાત કરતા હું એ જ વિચારી રહ્યો હતો.

તો આ બંધાનો અર્થ શો ?

આપણામાં ધાર્ડું હતું તેના કરતાં વધારે સામ્ય છે.

આપણે એકબીજાની અવેજમાં ચાલી ચકીએ એવા છીએ.

પણ હવે આપણે મરવાના છીએ એટલે આપણા બન્નેના અંશો લુપ્ત  
જશે. જીવનારા એ વિશે લખણાંકી ક્યાં કરશે.

હા, આખરે મરણમાં આપણે એક થવાં.

મારી નવી પત્ની અને સન્તાન સાથે નહિ, પણ મારા જીવનના વિરોધી  
સાથે.

માણસોમાં આવી એકતા સ્થાપનાર મરણનું સ્વપ્રત્ય.

ચાર કાવ્યો	હિન્દી-અનુ. સુરેશ જોષી	૬, એપ્રિલ-૭૮
—	બોદલેર	”
મનુ, મનુ અને હૂસ્વ હૂ	હરીશ મીનાશ્રુ	”
૭ કવિતા	ચાનિસ રિત્સો-અનુ. નીતિન મહેતા	૭, મે-૭૮
થાક	સુરેશ જોષી	૮, જુલાઈ-૭૮
પાંચ કાવ્યો	અનુ. સુરેશ જોષી	”
આઠ પતંગિયા	કમલ વોરા	૧૨, ઓગસ્ટ, ૭૮
૭૭૭ સ્વામી	ઈન્દુ જોસ્વામી	૧૪, ડિસેમ્બર, ૭૮
ત્રણ કાવ્યો	વાસ્કો પોપા	”
કોઈક વાર	અનુ. હર્ષદ ત્રિવેદી	૧૫, નવંબર, ૭૮
કેટલાંક કાવ્યો	સુરેશ જોષી	૧૬, ફેબ્રુઆરી, ૭૯
કાંકરો	લાલિતીરહોલાન અનુ. સુરેશ જોષી	૧૭, માર્ચ, ૭૯
માટી	ઝેડ. હર્ષદ-અનુ. હર્ષદ ત્રિવેદી	”
પદાર્થનો અભ્યાસ	એનિસ સોટિરાકાપોલો-સ્કિના	૧૮, એપ્રિલ, ૭૯
એક કાવ્ય	ઝેડ. હર્ષદ-અનુ. સુરેશ જોષી	”
ધુમ્મસિયા શેરી	ઈન્દુ જોસ્વામી	૧૯, મે, ૭૯
દરેક રેલવે સ્ટેશને	આન્દ્રેઈ વોઝને સેન્સ્કી	”
	અનુ. સુરેશ જોષી	”
	એટલેની વિનાકુરોવ	”
	અનુ. સુરેશ જોષી	”
ભૌમિતિકા	લીપુ કપોડિયા	૨૨, ઓગસ્ટ, ૭૯
મૃત્યુ-વિગીત	હરીશ મીનાશ્રુ	”
રેડિ તો	પ્રાણજીવન મહેતા	”
રાત્રિ	જયદેવ શુક્લ	”
ત્રણ કાવ્ય	ભરત નાયક	”
૭ પૈકી કોઈ પણ બે	ચન્દ્રકાન્ત શાહ	”



એક દન્તાકથા

રિદ્ધિ

મિત્ર કોલિબને ફાંસી

અનુ. સુરેશ ભેષી  
ડોનાલ્ડ બાર્થેલમ

૨૪, ઓક્ટોબર, ૭૯

અતિગમન

અનુ. સુમન શાહ

૨૭, જાન્યુઆરી, ૮૦

પેટ

સુરેશ ભેષી

૨૯, માર્ચ, ૮૦

મંગળવારની બપોરે

ભૂપેશ અધ્વર્ધી

૩૨, જૂન, ૮૦

ગાર્શિયા માકવેંઝ

અનુ. નિવતિ દેરાસરી

૩૩, જુલાઈ, ૮૦

નાટક

બસ્ટર ક્રીટર ફરવા

લેકો :

નીકળે છે ત્યારે

અનુ. હેમન્ત ધોરડા

૨, ડિસેમ્બર ૭૯

લોકનેતા

યુજિન આયોનેસ્કો

અનુ. જયંત પારેખ

૩, જાન્યુઆરી, ૭૯

હત્યારા

હેમિંગવે-

રૂપાંતર-જયંત પારેખ

૧૨, ઓક્ટોબર ૭૯

નિઘનંધ

ઘેર જતાં

ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

૩, જાન્યુઆરી, ૭૯

નાથપોથીનું એક પાત્ર

ચેન્નારે પાવેઝે

૫, માર્ચ, ૭૯

ત્રણ ગણખંડ

ફ્રાન્ઝ કાફ્કા

અનુ. સુરેશ ભેષી

૧૦ ઓગસ્ટ, ૭૯

ફ્યુનરલ ટ્રેન

, ગ્રેસ - અનુ. જયા મહેતા

૧૩, નવેમ્બર, ૭૯

એક પત્ર

ફ્રાન્ઝ કાફ્કા-અનુ. શિરીષ પંચાલ

,,

કાલડાનાં સંસ્મરણો

,,

૧૫, જાન્યુઆરી, ૭૯

૭ ગણખંડ

ફ્રાન્ઝ કાફ્કા-

૨૦, જૂન, ૭૯

વાસ્નાયા પોલિયાનાની

માર્ટિન ગ્રીન

મુલાકાત

અનુ. શિરીષ પંચાલ

૨૧, જુલાઈ, ૭૯

ભિક્ષા

દુર્ગા ભાગવત અનુ. જયા મહેતા ૨૫, નવેમ્બર ૭૯

રાજ્યસત્તાને પડકાર	લુકવિક વાચુલિક અનુ. શિરીષ પંચાલ	„
ઉમરા	ભરત નાયક	૨૭, જાન્યુઆરી, ૮૦
મજાગામં	„	૩૨, જુન, ૮૦
બે પત્ર	આદા અહોરાની અનુ. શિરીષ પંચાલ	૩૮, નવેમ્બર, ૮૦
સિદ્ધિયા પ્લાયના બે પત્ર	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૪૧, ઓગસ્ટ, ૮૧

### મુલાકાત

વિવાન સુન્દરમ સાથે એક મુલાકાત	હર્ષ પ્રભુ	૬, એપ્રિલ, ૭૮
સુરેશ બેધી સાથે એક મુલાકાત	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૩૧, મે, ૮૦
ઝયા પોલ સાત્રી સાથે એક મુલાકાત	મિશેલ કોન્તા અનુ. બિપીન પટેલ ડૉક્ટર ઓઝા	„

### લેખ

મારે જાણવું છે શા માટે એક પરિચય	શિરીષ પંચાલ	૧, નવેમ્બર, ૭૭
નવ્યવિવેચનની ભૂમિકા	પ્રમોદકુમાર પટેલ	„
પૂર્વધારણાઓ અને પદ્ધતિઓ રસિક શાહ		૨, ડિસેમ્બર, ૭૭
અર્વાચીન શુ. સા. નાં ખલ્લાતાં સૌલી સ્વરૂપો	સુરેશ બેધી	„
ખિસકોલીઓ અને ખિસકોલીઓ એક પરિચય	શિરીષ પંચાલ	૩, જાન્યુઆરી, ૭૮
અભિનવ કાવ્યપોથી	માર્કે સ્ટ્રાન્ડ અનુ. અરુણ અડાલજી	„

એક દન્તકથા	રિલ્કે	
મિત્ર કોલિબને ફાંસી	અનુ. સુરેશ ભેષી	૨૪, ઓક્ટોબર, ૭૯
અમૃતિગમન	ડોનાલ્ડ બાર્થેલમ	
પેટ	અનુ. સુમન ચાહ	૨૭, જાન્યુઆરી, ૮૦
મંગળવારની બપોરે	સુરેશ ભેષી	૨૯, માર્ચ, ૮૦
નાટક	શૂપેશ અધ્વર્થુ	૩૨, જૂન, ૮૦
બસ્ટર ક્રીટર ફરવા	ગાર્શિયા માકવેંઝ	
નીકળે છે ત્યારે	અનુ. નિવતિ દેરાસરી	૩૩, જુલાઈ, ૮૦
લોકનેતા	લોકો :	
હત્યારા	અનુ. હેમન્ત ધોરડા	૨, ડિસેમ્બર ૭૯
	યુજિન આયોનેસ્કો	
	અનુ. જયંત પારેખ	૩, જાન્યુઆરી, ૭૯
	હેમિંગવે-	
	ફર્પાંતર-જયંત પારેખ	૧૨, ઓક્ટોબર ૭૯
નિઘનધ		
ઘેર જતાં	શુભામ મોહમ્મદ શેખ	૩, જાન્યુઆરી, ૭૯
તોંધપોથીનું એક પાનું	એઝારે પાવેઝે	૫, માર્ચ, ૭૯
ત્રણ ગદ્યખંડ	ફ્રાન્ઝ કાફ્કા	
	અનુ. સુરેશ ભેષી	૧૦ ઓગસ્ટ, ૭૯
ફ્યુનરલ ટ્રેન	, ગ્રેસ - અનુ. જયા મહેતા	૧૩, નવેમ્બર, ૭૯
એક પત્ર	ફ્રાન્ઝ કાફ્કા-અનુ. શિરીષ પંચાલ	,,
કાલડાનાં સંસ્મરણો	,,	૧૫, જાન્યુઆરી, ૭૯
૭ ગદ્યખંડ	ફ્રાન્ઝ કાફ્કા-	૨૦, જૂન, ૭૯
વાસ્નાયા પોલિયાનાની	માર્ટિન ગ્રીન	
મુલાકાત	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૨૧, જુલાઈ, ૭૯
લિક્ષા	દુર્ગા ભાગવત અનુ. જયા મહેતા	૨૫, નવેમ્બર ૭૯

રાજ્યસત્તાને પડકાર	લુડવિક વાચુલિક અનુ. શિરીષ પંચાલ	,,
ઉમરા	ભરત નાયક	૨૭, જાન્યુઆરી, ૮૦
મજાગામ	,,	૩૨, જુન, ૮૦
બે પત્ર	આદ્ય અહોરાની અનુ. શિરીષ પંચાલ	૩૮, નવેમ્બર, ૮૦
સિલ્વિયા પ્લાયના બે પત્ર	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૪૧, ઓગસ્ટ, ૮૧

### મુલાકાત

વિધાન સુન્દરમ સાથે એક મુલાકાત	હર્ષ પ્રભુ	૬, એપ્રિલ, ૭૮
સુરેશ જોષી સાથે એક મુલાકાત	ધીરન્દ મહેતા	૩૧, મે, ૮૦
ઝયા પોલ સાર્ત્ર સાથે એક મુલાકાત	મિશેલ કેન્ટા અનુ. બિપીન પટેલ ડૉક્ટર ઓઝા	,,

### લેખ

મારે જાણવું ■ શા માટે એક પરિચય	શિરીષ પંચાલ	૧, નવેમ્બર, ૭૭
નવ્યવિવેચનની ભૂમિકા	પ્રમોદકુમાર પટેલ	,,
પૂર્વધારણાઓ અને પદ્ધતિઓ રસિક શાહ		૨, ડિસેમ્બર, ૭૭
અર્વાચીન ગુ. સા. નાં ખલાતાં સૌથી સ્વચ્છે	સુરેશ જોષી	,,
ખિસકાલીઓ અને ખિસકાલીઓ એક પરિચય	શિરીષ પંચાલ	૩, જાન્યુઆરી, ૭૮
અભિનવ કાવ્યપોથી	માર્ક સ્ટ્રાન્ડ અનુ. અરુણ અડાલજી	,,

ભારતીય રસવિચાર	રાન્ધેરા નાલી	
	અનુ. નગીનદાસ પારેખ	૪, ફેબ્રુઆરી, ૭૮
નહાનાલાલની કાવ્યભાષા		
વિશે થોડુંક	અનુ. સુમન શાહ	૫, માર્ચ, ૭૮
ઝાકતાવિયા પાસની		
કાવ્યવિભાવના	સુરેશ જોષી	"
સર્જકતાને પોષક પ્રવૃત્તિઓ	સુમન શાહ	૬, એપ્રિલ, ૭૮
દ્વિવિધ સ્તરની સંકુલતા	ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાલા	"
‘રાઈનાસરોસ’-એક		
સમર્થ રૂપક	શિરીષ પંચાલ	૭, મે ૭૮
સંકેતવિજ્ઞાન	સુરેશ જોષી	"
ભારતીય ફોટોગ્રાફી	ચિન્મય	"
કાફકા અને એના પુરો-	થોર્ડે બોર્ડેસ	
ગામીઓ	અનુ. સુરેશ જોષી	"
સંકેતવિજ્ઞાનની		
સૌદાન્તિક ભૂમિકા	સુરેશ જોષી	
ઝંખાં જોનેની સૃષ્ટિમાં	રિચાર્ડ કોસ્ટેનાલેટ્રુઝ	
	અનુ. શિરીષ પંચાલ	
શૂન્ય અને એન્સર્ડ વિશે		
થોડુંક	સુરેશ જોષી	૯, જુલાઈ, ૭૮
યુરોપીય નવલકથા-સિદ્ધાંતનાં		
આધુનિક વલણો	જહોન હાલ્પરિન	
	અનુ. સનન ભટ્ટ	૧૦, ઓગસ્ટ, ૭૮
ઇઝાક સિગર	સુરેશ જોષી	૧૧, સપ્ટેમ્બર, ૭૮
સંસ્કૃત એક આંકી અને		
અર્વાચીન એકાંકી	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૧૨, ઓક્ટોબર, ૭૮
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	"
"	"	૧૩, નવેમ્બર, ૭૮

સૌભાગ્ય અને યાદગીર	ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા	„
સંજેતોનું અ-વાસ્તવ	સુરેશ જોષી	૧૪ ડિસેમ્બર, ૭૮
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	„
પોર્ટર કૃત 'મારિયા કોન્સે- પ્શિયો' વિશે	શિરીષ પંચાલ	„
સાર્ત્ર કૃત 'નોસીઆ' વિશે	રસિક શાહ	„
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	૧૫, જાન્યુઆરી, ૭૯
શાસ્ત્રીય નૃત્યોનો આસ્વાદ	સુનીલ કોઠારી	૧૬, ફેબ્રુઆરી, ૭૯
પ્રતીક અને	ઓ. ખી. હાર્ડિસન	„
પુરાકથા પ્રતીક	અનુ. શિરીષ પંચાલ	„
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	૧૭, માર્ચ, ૭૯
ભાષા-પ્રાતિભાસિક દૃષ્ટિબિન્દુ	„	„
„	„	૧૮, એપ્રિલ, ૭૯
„	„	૧૯, મે, ૭૯
સાહિત્યનો પ્રભાવ	ટોચ-ખી/ઈકિડા	„
	અનુ. શિરીષ પંચાલ	„
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	૨૦, જૂન, ૭૯
આધુનિક કવિની નિયતિ	મુધીન્દ્રનાથ દત્ત	„
	અનુ. શિરીષ પંચાલ	„
કથાસાહિત્યના રૂપરચના	વિલિયમ હેન્ડી	૨૧, જુલાઈ, ૭૯
લક્ષી વિવેચનની દિશામાં	અનુ. સુભાષ દવે	„
સુન્દરમ્ની કાવ્યભાવના	શિરીષ પંચાલ	૨૩, સપ્ટેમ્બર, ૭૯
હેરોલ્ડ પિન્ટરની નાટ્ય સૃષ્ટિ	અનિલા દલાલ	„
બે વાર્તાઓના વિવેચન	કિશોર જાદવ	૨૪, ઓક્ટોબર, ૭૯
પર એક નેધિ	„	„
સર્ગિક કોને જવાબદાર	શિરીષ પંચાલ	૨૫, નવેમ્બર, ૭૯

ભાષા અને ફિલસૂફી (માઈકલ ડુફેઇનની દષ્ટિએ)	સુરેશ ભેપી	૨૬, ડિસેમ્બર, ૭૯
આધુનિક માનવીય સંદર્ભ અને હન્ના આરેન્ડટ	શિરીષ પંચાલ	"
નવલકથાનો નાભિધાસ (ઈ. એમ. સિઓરાનની દષ્ટિએ)	ભારતી દલાલ	૨૭, જાન્યુઆરી, ૮૦
આધુનિક કલા વિશે	હર્ષટ રીડ અનુ. સુરેશ ભેપી.	૨૮, ફેબ્રુઆરી, ૮૦
પ્રકૃતિસાહિત્ય રેને વેલેકની દષ્ટિએ	સુભાષ દવે	"
ભાષા અને ફિલસૂફી માઈકલ ડુફેઇનની દષ્ટિએ	સુરેશ ભેપી	૨૯, માર્ચ, ૮૦
ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્ય વિવેચન	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૩૦, એપ્રિલ, ૮૦
સાહિત્યની પશ્ચિમ સાધના સ્ટાર્ઈનર, ભાષાવિજ્ઞાન અને ભાષાંતર	શિરીષ પંચાલ ભારતી મોદી	૩૨, જુન, ૮૦ "
કથામૂલો, કથા ધટકો વડે સંસ્કૃતીચંદ્રમા mythology પ્રયોજન	જયંત વ્યાસ	૩૩, જુલાઈ, ૮૦
સાર્ગનો સાહિત્ય વિચાર	સુમન શાહ	૩૪ થી ૩૬, જુલાઈ ૮૦
ટૂંકી વાર્તા ફરી જૂનવાણી ખતલી જામ છે ?	નટવરસિંહ પરમાર	૩૭, નવેમ્બર, ૮૦
ટુવિડ લોજ અને સહિત્યની વ્યાખ્યા	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૩૮, નવેમ્બર, ૮૦
સાહિત્ય એક પડકાર તરીકે ૩૯, ૪૦	ચિયોડોર વેઈસન બોર્ન શિરીષ પંચાલ	૩૮, "
છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન ૪૧, ૪૨	શિરીષ પંચાલ	૩૯, જૂન, ૮૧

## ઈવ બોનફર્ટ-એક પરિચય

શિરીષ પંચાલ

૧૯૨૩માં જન્મેલા ઈવ બોનફર્ટ ગણિત અને ફિલસૂફીના વિષય સાથે સ્નાતક થયા હતા. તેમનો પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહ 'Du mouvement et de l'immobilite' de Douve' ઈ. સ. ૧૯૫૩માં પ્રગટ થયો હતો, ત્યાર પછી તો ખીન્ન' છ કાવ્યસંગ્રહો પ્રગટ થઈ ગયા છે, છેલ્લો સંગ્રહ ૧૯૭૮માં પ્રગટ થયો હતો. અંગ્રેજીમાં એન્થોની રુડોલ્ફે 'Selected Poems' (જોનેથન કેપ, ૧૯૬૮) નામે સંપાદન બહાર પાડ્યું, તેમાં માત્ર ત્રણ જ સંગ્રહો- માંથી કાવ્યો પસંદ કરવામાં આવ્યા હતા. 'Modern European Poetry' (સ. Kinnel & Mathews) અને 'Contemporary French Poetry' (સ. Aspel & Justice)માં પણ આ કવિનાં કાવ્યો જોવા મળશે. ફ્રેન્ચ ભાષામાં તેમણે કરેલા શૈક્ષિકસ્વરૂપના અનુવાદ બહુશીલ છે. તેમણે કાવ્યો રચવાની શરૂઆત તો બાળપણથી જ કરી હતી પણ ૧૯૪૧ પછી પ્રેતો જેવા સુરસિલ કવિઓના વાચન પછી કવિતાનો સાચી દિશા મળે છે. આ જ ગાળામાં બે ત્રણ મિત્રો સાથે 'La Revolution la Nuit' નામનું સામયિક શરૂ કર્યું, પાઠ્યથી જો કે. સુરસિલ કવિતા સાથે સરખાવ તોડી નાખ્યો. પ્રખ્યાત ફિલસૂફ બાર્લેઝના હાથ નીચે ૧૯૫૦ની આસપાસ કામ કર્યું. ૧૯૪૯-૫૫ના ગાળામાં તેમણે ખેડેલો યુરોપનો પ્રવાસ ત્યાંની કળામાં વિશેષ રુચિ જગવે છે. પ્રથમ કાવ્ય સંગ્રહના પ્રકાશનથી જ તે બંધાઈતા થઈ જાય છે અને ૧૯૫૯માં તો 'L' Express' સામયિક તેમને ઈનામ આપે છે. તેમણે ઈ. સ. ૧૯૬૩માં જહોન હોપકિન્સ પ્રેસમાં ટર્નબુલ વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં. ઈ. સ. ૧૯૬૬માં L'Arc નામના સામયિક અને ઈ. સ. ૧૯૭૯માં 'word Literature' નામના સામયિકે



તેમના પર વિરોધાકો જાહેર પાડ્યા.

આ કવિ તરફ સાર્વત્રિક ધ્યાન એ ચાયા પછી વધુ જાણીતા થયા હતા. સુર્રિયલ કવિતા સાથેના સબધ ત્યજી દીધા પછી પણ સુર્રિયન કવિઓનો પયગ જરી અભિનિવેશ તેમણે ત્યજ્યો નથી. કવિતા દ્વારા નવી આશાનો સચાર થવાનો ન હોય તો એવી કવિતાનો તેમને મન કશે અર્થ નથી. અમેરિકામાં ચોળાયેલા એક સન્માન સમારણમાં તેમણે કહ્યું હતું કે કવિતાને ભાષાવિજ્ઞાન અને સંકેતવિજ્ઞાનના નિયમોના ચોક્કામાં પૂરીને તેને દૂસ્ત્ર કરવાથી કાવ્યત્વ પામી ન શકાય. આને જાહેર કવિતાને નિમિત્તે આ જગત પર આપણા અસ્તિત્વનો અર્થ ક્યો, કાવ્યનું પ્રયોજન કયું છે તેની જ ચર્ચાવિચારણા કરવી જોઈએ. જો કવિતા દ્વારા માનવીય સંપર્ક માટેનો કોઈ માર્ગ પ્રાપ્ત થઈ શકતો હોય તો પછી કવિએ વિશેષ આશા રાખવી નહીં એમ તેઓ સ્પષ્ટ રીતે માને છે.

કવિ હોવા ઉપરાંત ઈવ જોનફ્રા સારા વિવેચક છે તેની પ્રતીતિ જુલાઈ-૧૯૫૮ના Encounter મા પ્રગટ થયેલા તેમના લેખ-‘Critics English and French: And the Distance between them’-થી થાય છે. જે સમયે અંગ્રેજી ભાષામાં ફ્રેન્ચ વિવેચન બિશે બહુ ઓછી જાણકારી પ્રવર્તતી હતી તે વખતે લખાયેલો આ લેખ એક અર્થમાં ઘણું બહુ ઐતિહાસિક મહત્ત્વ ધરાવે છે. સારા લેખેલના ‘Critics of Consciousness’ ગ્રન્થ વાંચ્યા પછી આ લેખ આપણને એટલો ખદો ન આકર્ષે એ સાચું પણ આવા ગ્રન્થો, લેખો તૈયાર કરવા માટેની પહેલ આ લેખથી થઈ એમ કહીએ તો અતિશયોકિત નથી.

‘સાહિત્યના ધ્રુવનાત્મક અધ્યવન’ ‘વિશ્વ સાહિત્ય’ની વિચારણાઓ માટે પ્રખ્યાત બનેલા યુરોપનું એક જુદું ચિત્ર જોનફ્રા આપે છે. ફ્રાન્સ જેવા દેશમાં પણ શેઈકસ્પિયરને જાદુ કરતા અંગ્રેજી કવિતા ખાસ વચાતી નથી, સમજાતી નથી. જહોન ડન જેવાની કવિતા તો બાજુએ રાખો, શેક્ષી કે મિલ્ટન વિશે પણ ફ્રેન્ચ પ્રજા ખાસ જાણતી નથી. હા, એલિયટ કે ડિલન ટોમસ જેવા આધુનિક કવિઓ ફ્રાન્સમાં જાણીતા છે ખરા, સમકાલીન હોવાનો લાભ તેઓ લઈ ગયા. જોનફ્રા નોંધે છે કે બ્રિટન અને અમેરિકામાં ખૂબ જ જાણીતા વિલિયમ એમસન કે કલીન્થ જુકસને વાચવાની શરૂઆત કરનાર ફ્રેન્ચ વાચકને તે વિવેચન સમજાશે જ નહિ, અને તેવી જ રીતે નવ્ય

વિવેચનથી પ્રભાવિત થયેલા બ્રિટીશ કે અમેરિકા વાચકને મોરિશ બ્લાન્શોની વિવેચના નહિ સમજાય. ફ્રાન્સ અને બ્રિટન/અમેરિકાની વિવેચનાત્મક પરંપરાઓ અન્યોન્યને સમજાતી નથી. ફ્રાન્સમાં નવ્ય વિવેચનાના આધાર સ્તંભ ગણાતી. 'Biographia Literaria' સાગ્યે જ વંચાય છે. પુલેના 'Studies In Human Time' નો અનુવાદ થયો પણ એ સિવાય કશું ત્યાં બહારીતું થયું નથી. આવી સ્થિતિમાંથી બહાર આવવાનો માર્ગ બોનફ્રાં સૂચવે છે તે પ્રમાણે અનુવાદો અને વિવેચનના સંપાદનો. આજે આપણે ફરિયાદ કરીએ છીએ કે ગુજરાતી વિવેચને ક્ષિતિએ વિસ્તારવી જોઈએ પણ અમુક મર્યાદાઓના મૂળમાં ગયા પછી જ તેમનું નિવારણ થાય અને તે જ ક્ષિતિએ વિસ્તરી શકે. બોનફ્રાં દષ્ટાન્ત આપીને કહે છે કે એરિસ્ટોટલના રૂપરચનાવાદથી જ ફ્રેન્ચ વાચક જો અજાણ્યો હોય તો તેને આશયમૂલક ભ્રાન્તિ (Intentional fallacy) કઈ રીતે સમજશે.

ફ્રેન્ચ અને બ્રિટીશ/અમેરિકા વિવેચનાની તુલના કરીને તેઓ એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે કે અંગ્રેજી ભાષાની વિવેચના વિવરણ, પૃથક્કરણના માર્ગે આગળ વધે છે. કાવ્યના અર્થની, સંદ્ધિતાની, અર્થસંકુલતાની, પ્રતીકાત્મકતાની ચર્ચા ખૂબ જ ઉત્સાહથી કરે છે. ફ્રેન્ચ વાચક વિવેચનની આ ભાષા સમજી જ ન શકે, રિચર્ડે emotive use of language અને scientific use of language એવા જે બેદ પાડ્યા તે પણ ફ્રેન્ચ વાચકને ન સમજાય. કૃતિના અર્થ ઉપર વધુ ભાર આપીને કૃતિને 'અમુક અર્થ - સૂચિતાર્થોનો સંકુલ' તરીકે ટૂંસવ કરી નાખીએ છીએ એવું બોનફ્રાં માને છે. કૃતિમાં હજુ કાંઈ વણસોધાયેલો અર્થ રહી ગયો છે એમ નવ્ય વિવેચન માની જ ન શકે. તેમનો આ આક્ષેપ અતિ-શયોકિતવાળો છે. કલીન્થ છુકસે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાના જે જે નમૂનાઓ આપ્યા છે તે જોતાં ખાત્રી થશે કે નવ્ય વિવેચક કૃતિને પોતાના વિવેચન દ્વારા સમ્પૂર્ણ પામી લીધી છે એમ માનતો જ નથી.

ખીબ ફ્રેન્ચ કવિઓ અને વિવેચકોની જેમ આ કવિવિવેચક પણ સ્પષ્ટ રીતે માને છે કે કાવ્યમાં તો અનુભૂતિ જે રીતે સ્થાન પામે છે તે જ તેનો અર્થ હોઈ શકે, કાવ્યમાં પ્રયોજાયેલા અર્થો તો આ અનુભૂતિના પુનર્નિર્માતાઓ છે. અહીં ફ્રેન્ચ વિવેચનનું હાર્દ છે. કૃતિનું વાચન કરવું એટલે તેની રૂપરચના સમજવી એમ નહિ પણ ભાવકે કૃતિનું પુનરુદ્ભાવન

કરવું એવો ચૈતન્યલક્ષી અભિગમ અહીં સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાય છે દ્વિતી  
મિનોલોજિનો પ્રભાવ ફ્રેન્ચ વિવેચન પર સવિશેષ પડ્યો હોવાને કારણે  
પદાર્થનો જે અસ પોતાને બૌદ્ધિક રીતે અભિવ્યક્તિ કરે છે તેનો કવિતા  
અસ્વીકાર કરે છે, એવી માન્યતા બોનફવા ધરાવે છે, અને એટલા જ માટે  
કવિતાનું મૂલ્ય non-rational અને આત્મલક્ષી છે નવ્યવિવેચન જ્યારે  
રોમેન્ટિસિઝમથી દૂર સરીને એલિયટ્સચિત વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપ અને કળાની અપૌરુ  
ષ્યતાની દિશામાં આગળ વધતું હતું ત્યારે બોનફવા કહે છે તેમ  
માર્શલ રોમે અને આલ્બેર બેન્જા બેન્જા વિવેચકો બૌદ્ધિક અર્થસંકુલોને  
ત્યજીને કાવ્ય જે ગૂઢ, પરાત્પરને પામવા પ્રયત્ન કરે છે એ દિશામાં ગયા  
આલ્બેર બેન્જા બેન્જા તો સર્જનાત્મક પ્રક્રિયાઓમાં જે સૌથી વધુ ગૂઢ  
અને ઝોઝામાં ઝોઝુ પૃથક્કરણશીલ છે તેને તપાસવા માગે છે તેને મન  
કાવ્યસર્જનમાં સ્વર્ગ અને જાગૃતિ વચ્ચેનો સમન્વય મહત્વનો છે. વળી,  
બોનફવાને મન વિશેષ મહત્વ તો એ વાતનું છે કે બેન્જાએ આની તપાસ  
ફોઈડની મદદ વિના આદરી આ ઉપરાંત પ્રમાણમાં ઝોઝા જાણીતા અને  
રેશનલિસ્ટ દ્વિલક્ષ્ય હોવા છતાં Logical positivismથી વિરુદ્ધ વનજી  
સ્વીકારનાર બાશેલારની વાત તેઓ કરે છે બાશેલારની માન્યતા પ્રમાણે તો  
કલ્પન એટલે વિભાવના સાથેનો અવિરત સંઘર્ષ, કલ્પન વડે જ કાવ્યાત્મક  
અત સ્ફુરણને કારી શકાય

આ અને આવા મુદ્દાઓની ચર્ચાને અંતે બોનફવા એવા નિષ્કર્ષ  
ઉપર આવે છે કે ફ્રેન્ચ અને નવ્ય વિવેચન એકબીજાના વિવેચન હોવા  
છતાં બંનેને અન્યોન્યના પૂરક બનાવવા જોઈએ. આ બંને પ્રકારની  
વિવેચના વચ્ચે સમન્વય બંધાશે ત્યારે આપણને સમપૂર્ણ વિવેચન મળશે  
એવી આશા તેઓ વ્યક્ત કરે છે

આ કવિનો પહેલો સમઠ - On the motion and Immo-  
bility of Douve બહાર પડ્યો ત્યારે વિવેચકોએ એમાં ક્લાસિકલ ફોર્મ  
જોયું. જ દને આ કવિ તો ખૂબ જ સમજ શક્ત માને છે એટલું જ નહીં,  
તેઓ સ્પષ્ટ કહે છે જ દશાએ મારે માટે તો દીપ છે વળી મીઝ વિશ્વ  
યુદ્ધ પછી જન્મેલી અરાજકતા અને હતાશાના આ કવિ સેતુ બાધવાની  
વાત સારપૂર્વક કરે છે I would reunite I would almost  
identify, poetry and hope' પણ આ સેતુ બાધતા પહેલાં આપણી

આસપાસના જગત વિશે નિર્ભાન્ત થવું અનિવાર્ય છે. આ કવિએ એવી નિર્ભાન્તિ ફેળવી છે એવું તેમના બેચાર કાવ્યોને આધારે પણ કહી શકાય.

આપણા જગતમાં ખીજ વિશ્વયુદ્ધ પછી બે પ્રકારનાં મરણ બોલાયાં આવ્યાં. એક તો યુદ્ધના પરિણામ સ્વરૂપ સ્થૂળ મરણ. આને તો આપણે પ્રકૃતિની યોજનાના એક ભાગ રૂપે સ્વીકારીને આગળ ચાલીએ, પણ ખીજું મરણ વધુ સૂક્ષ્મ પ્રકારનું હતું. એ જિરવણું અસહ્ય બન્યું. માનવીને મરણને સૌથી વધુ ડર લાગે એ સ્વાભાવિક છે પણ મરણથી દૂર સરી જઈને તો જીવન જીવી શકાતું નથી, બધા જ પ્રકારની દૂષિતતાથી માનવચિત્તને દૂર પણ રાખી શકાતું નથી. એટલે જ આપણા જીવનમાં મરણની મોઢામોઢ ઊંચા રહેવું અને એવી અવસ્થામાં જીવનની અનુભૂતિને માણવી એમાં જ માનવતાનો વિજય છે એવા હેતુલના અવતરણને ટાંકીને આ કવિ ચાલે છે. ખીજ વિશ્વયુદ્ધ પછી પ્રગટેલા મૂલ્યહાસ, મૂલ્યનાશમાંથી કશુંક સારવી લેવા માગે છે, પણ એ સારવતાં પહેલાં આજુબાજુના જગતને સમૂર્ણપણે ઝોળખી લેવા માગે છે.

‘True Name’ નામના કાવ્યમાં કવિ કોઈ અચૂંત નામિકાને સમ્બોધન કરે છે. પણ આ નામિકા પ્રિયતા છે એમ કાવ્યના સન્દર્ભ પરથી સ્પષ્ટ થતું નથી. કાવ્યની પ્રથમ પંક્તિમાં જ આપણા જમાનાના વાચક એવા બે પ્રતિરોપોની વાત કરવામાં આવી છે. ‘તું’ જે કિલ્લો હતો તેવું હું નામ પાડીશ રહ્યું’. આરંભથી જ આપણને એકલવાયાપણાના અને વન્ધ્યતાના વાતાવરણમાં મૂકી દે છે. નામિકા અને કિલ્લો તો અવકાશની દૃષ્ટિએ લઘુ પરિમાણવાળી અસ્તિતાઓ, આ અસ્તિતાઓ રહ્યું જેવી એક વિરાટ અસ્તિતામાં ફેરવાઈ જાય છે. અહીં ખીજે પણ એક ધ્વનિ રહેલો છે. કિલ્લાને પથ્થર ઘસાઈ ઘસાઈને રજ થઈ જાય, કિલ્લા સાથે સંકળાયેલો ભૂતકાળ પણ આમ રજ રજ થઈને નિઃશેષ થઈ જાય અને એ પણ રણના શન્યમાં ભળી જાય. આમ વિનાશની ભૂમિકા પણ કવિ સૂક્ષ્મતાથી સૂચવી આપે છે. આગળ ચાલતાં કવિ કહે છે - તારા અવાજને હું રાત્રિ કહીશ અને તારા ચહેરાને અનુપસ્થિતિ અને જ્યારે તું આ વન્ધ્ય પૃથ્વીમાં ભળી જઈશ ત્યારે તને ધારણ કરતી વીજળીને હું શન્ય કહીશ.

આમ ધીમે ધીમે પેલો પાર્થિવ દેહ ‘અપાર્થિવ’ એવી ભૂમિકામાં ઝોળાળતો જાય છે. નામિકાને પ્રિય એવી મરણની ભૂમિ પર નાયક જવા માગે છે.

પણ ત્યાં જઈને મરણને સ્વીકારી લેવા તૈયાર નથી. નાવિકા મરણનો પર્યાય  
 બને છે અને એટલે જ નાયક કહે છે : 'હું' તારા આકાર, આકાશ અને  
 સ્મૃતિનો વિનાશ કરીશ. હું તારો શત્રુ છું.' હું દયા નહિ રાખુ. તું તને  
 યુદ્ધના નામથી ઝોળખાવીશ અને યુદ્ધની સ્વતંત્રતાઓ તારી સાથે લઈશ.  
 તારો વીધાયેલો ચહેરો મારા હાથમાં ધરી રાખીશ.' જે નાવિકા મરણનો  
 પર્યાય બનતી હોય અથવા મરણની આત્મીય બનતી હોય તેના નાવિકા સામે  
 વેર લેવાની વાત આમ મરણ સામેના યુદ્ધમાં ફેરવાઈ જાય છે. એ યુદ્ધને  
 પરિણામે જ નાયક પોતાના હૃદયને પ્રકાશિત કરી મૂકવા ઝંખે છે. અન્તે  
 'કવિ કહે છે-તારે મૃત્યુની સીમા ઝોળાવી જ નોઈએ, તો જ તું જીવી  
 શકે, આમ મરણનો સામનો કરવાથી જ જીવન પ્રગટે છે એવી અશાની  
 ભૂમિકા પર આપણે આવી પહોંચીએ છીએ.

આ મરણ એક વેશમાં તો આવતું નથી, એ બહુરૂપી છે. 'The  
 Watchers' નામના કાવ્યમાં નાયકને સ્વાન આવે છે અને જુએ છે તો  
 ઉદ્યાનમાં તે લટાર મારવા નીકળ્યો છે. ઉદ્યાનની કાંઈ નયનરમ્ય, રોમેન્ટિક  
 છબી હજી તો દેખાય ન દેખાય તે પહેલાં તો મરણ કરમાયેલા ફૂલોનો  
 ગુચ્છ લઈને આવી ચઢે છે. તેના હાથમાંથી નાયક કાળો ગુચ્છ લઈ લે છે.  
 હવે નાયક પોતાના શયનખંડમાં ખખડી ગયેલી વૃદ્ધાઓને જુએ છે. કાવ્યમાં  
 પહેલી પંક્તિના અન્વયનું ત્રીજી પંક્તિમાં પુનરાવર્તન થાય છે અને એની  
 સમાન્તરે કદપનોનું પણ પુનરાવર્તન થાય છે. કાવ્યના પ્રથમ ખંડમાં કરમાઈ  
 ગયેલા ફૂલ હતાં અને અહીં ખખડી ગયેલી ટીઓ છે. ત્રીજા ખંડમાં મરણ  
 સાથે સંકળાયેલા કૃતરાની છબી આવે છે. જ્યાં ન હોવો નોઈએ એવી  
 જગ્યાએ તેને ઘૂરકતો સાંભળે છે અને અધારામાંથી એકાએક લપાનક સફેદ  
 કૃતરો આવી ચઢે છે. મરણ હવે આમ કૃતરાના વેશે આવી ચઢ્યું.

આ કાવ્યના બીજા વિભાગમાં નાયક જાણે મરણની પ્રતીક્ષા કરતો  
 જીતો છે. બારણું ખૂલે છે. હવે મરણ સાવ નવા જ વેશે આવે છે. મરણ  
 એક વિશાળ, ખાલીખમ ખંદર જેવું દેખાય છે. જે બદરેથી આવજન, વિદાય  
 આગમન થયાં કરતાં હોય એવા ખંદર સાથે મરણની સરખામણી સૂચક છે.  
 મરણની લોભી આંખમાં ભૂતકાળ અને ભવિષ્યકાળ હમેશાં એકબીજાને  
 વિનાશ કરતા રહ્યા છે. આ વાતને એક દિવસ દ્વારા સૂચિત કરી આપે છે.  
 જેવી રીતે સમુદ્ર કાંઠે સમુદ્ર અને રેતી એકબીજા સાથે અચડાઈને ચૂરેચૂરા  
 થઈ જાય એ રીતે ભૂતકાળ અને ભવિષ્ય ખતમ થઈ જાય છે. રથળ અને

સમયને ખતમ કરી નાખતા આ મરણ પ્રત્યે નાયકને તિરસ્કાર નથી, એ તો પોતે જે ગીત ગાઈ રહ્યો છે તેનું એક દુઃખદ સ્મારક મરણમાં જ જિજ્ઞાસ કરવા માગે છે. તેણે તો શૂન્યનાં - અસાવનાં કલ્પનો જિહ્વાં ધ્યાં હતાં. આમ કાવ્યના અંતે શૂન્ય આગળ આવીને કવિ અટકી જાય છે.

આ શૂન્યને પ્રગટાવનાર કોણ છે ? એ પ્રશ્નનો ઉત્તર ‘બુદ્ધી’ નામના કાવ્યમાં કવિ શોધે છે. એ કાવ્યમાં કવિ અપરાધી ‘સુન્દરતા’ ઉપર વેર લેવા માગે છે. આ સુન્દરતાએ જ માનવઆસ્તિત્વનો વિનાશ સર્જ્યો છે. આવી સુન્દરતાને આદિવાસીઓ જેવી રીતે શત્રુને રિખાવી રિખાવીને મારી નાખતા હતા એવી રીતે કવિ પણ તેની સામે વેર લેવા માગે છે. તેને - સુન્દરતાને રિખાવવામાં આવશે, ગાડાના પૈડા પર ણાંધી દેવામાં આવશે, લોહીકુહાણ કરી નાખવામાં આવશે. દરેક માર્ગ ઉપર એને કચડી નાખવામાં આવશે, વીંધી નાખવામાં આવશે. આમ માનવતાનો વિનાશ કરતી પ્રત્યેક વસ્તુ સામે વેર લેવાનો નિર્ધાર કરે છે. કવિ જે આશાની વાત કરવા માગતા હતા તે આ અમાનવીય પરિણામ સામે ઝમૂમ્બા વિના આશાનો સંચાર થઈ જ ન શકે.

આવા એક સમર્થ કવિની અન્ય રચનાઓના અનુવાદ જ્યારે થશે ત્યારે તેનામાં રહેલી સમૃદ્ધિનો વધુ ખ્યાલ આવશે.

## ‘એતદ્’ - વર્ષ ૧ થી ૪ ની સૂચિ

કાવ્ય

કુમ્ભસ : સમુદ્ર દર્શન	સુરેશ જોષી	અંક-૧, નવેમ્બર-૭૭
સ્ટીલ લાઈફ	જયંત પારેખ	૨, ડિસેમ્બર-૭૭
ભીંત, કાગળ, ભીંત/કાગળ	કમલ વોરા	૨, ”
ચાર જાપાનીઝ કાવ્યો	અનુ. સુરેશ જોષી	૨, ”
ચાર કાવ્યો	રિફ્રેન્સ અનુ. સુરેશ જોષી	૩, જાન્યુઆરી-૭૮
વરસાદ	કિલી-	”
મૌન	ઉન્નારેત્તિ	”
પદ્માનુ મૌન	મણિલાલ પટેલ	૪, ફેબ્રુઆરી-૭૮
મોહનને શિખામણ	સુભાષ શાહ	”
પ્રમુખ ભાતભાતના	ડબલ્યુ. મેર્વિન	
	અનુ. જયંત પારેખ	૫, માર્ચ-૭૮
દ્રોહ	સિગુરદુર માન્યુસન	
	અનુ. સુરેશ જોષી	”
એક કાવ્ય	બિહારી પંડ્યા	”
સાત કાવ્યો	માર્ક સ્ટ્રાન્ડ-અનુ. મહેશ વેદ	”
આપોપું	ઈન્દુ ગોસ્વામી	”

સાહિત્ય અને ફિલસૂફી	સુરેશ જોષી	૪૦, જુલાઈ, ૮૧
સાહિત્ય અને ભાષાવિજ્ઞાન	હર્ષદ ત્રિવેદી	"
સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન	પ્રમોદકુમાર પટેલ	"
અંગાળતા નવસર્જકોને	અંકિતચન્દ્ર ચટોપાધ્યાય	
વિનંતિ	અનુ. સુરેશ જોષી	૪૧, ઓગસ્ટ, ૮૧
નવી ટૂંકી વાર્તા ચોડો		
સાહિત્ય વિચાર	કિશોર જાડવ	"
બે નાંધ	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૪૨, સપ્ટેમ્બર, ૮૧
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	"
વિકાર ભગો	ખેડલેર અનુ. સુરેશ જોષી	"
કૃતિ વિવેચન અને આંતર		
ચેતનાની અનુભૂતિ	જ્યોર્જ પુલે	
	અનુ. પ્રમોદકુમાર પટેલ	૪૩, ઓક્ટોબર, ૮૧
‘પુસ્તક પીપલ’ : દ્વિવિધ		
વાસ્તવની કથા	વિજય શાસ્ત્રી	૪૪, નવેમ્બર, ૮૧
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	૪૫, ડિસેમ્બર, ૮૧
કિશોર જાડવની વાર્તાકલા	શિરીષ પંચાલ	૪૫, ડિસેમ્બર, ૮૧
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	૪૬, જાન્યુઆરી, ૮૨
સાહિત્ય અને ફિલસૂફી	"	"
કાવ્યનિર્માણની પ્રક્રિયા	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૪૭, ફેબ્રુઆરી, ૮૨
સાહિત્ય અને ફિલસૂફી	સુરેશ જોષી	"
ધ્રુવ બોનફર્ડ એક પરિચય	શિરીષ પંચાલ	૪૮, માર્ચ, ૮૨
સમીક્ષા		
‘આધુનિકતાનું’ મેનુ	હર્ષદ ત્રિવેદી	૧, નવેમ્બર, ૭૭
વિવેચનની સાચી દિશામાં		
એક નવું સોપાન	શિરીષ પંચાલ	૨, ડિસેમ્બર, ૭૭
‘Conceptual Thinking’	રસિક શાહ	૩, જાન્યુઆરી, ૭૮



સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયનની દિશામાં	શિરીષ પંચાલ	૧૩, નવેમ્બર, ૭૮
ટૂંકી વાર્તા વિશેનો પરિસંવાદ	„	૧૪, ડિસેમ્બર, ૭૮
એક સંક્ષિપ્ત અવલોકન	„	ઓગસ્ટ, ૭૯
બે અભ્યાસી સંશોધકો	જયંત કોઠારી	ઓક્ટોબર-૭૯
ગુજરાતી સાહિત્યના સાંપ્રત વલણો	શિરીષ પંચાલ	નવેમ્બર, ૭૯
‘કાલપુરુષ’ વિશે	સુમન શાહ	૨૮, ફેબ્રુઆરી, ૮૦
‘ધ કેન્યોન રિવ્યુ’	રોબી મેકોલે	૨૯, માર્ચ, ૮૦
	અનુ. શિરીષ પંચાલ	
સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે એક નોંધ	શિરીષ પંચાલ	૩૦, એપ્રિલ, ૮૦
ચાસ પંખી અને કર્ણ	„	૩૧, મે, ૮૦
મૃત્યુ વિશે સાર્ગ	સુમન શાહ	„
પાંચ કાવ્યસંગ્રહો વિશે થોડુંક	મણિલાલ પટેલ	૩૩, જુલાઈ, ૮૦
કાવ્યની પરિભાષા	રમેશ રોઝા	૩૬, જુન, ૮૧
રમણીયતાનો વાઙ્મિકરૂપ	„	૪૪, નવેમ્બર, ૮૧
‘સોક્રેટીસ’નો એક વસ્તુલક્ષી ભાષ્	જયંત વ્યાસ	„
અસ્તી — એક દષ્ટિકોણ	જયંત ગાડીલ	„
‘જટાયુ વિશે થોડુંક’	હરિવલ્લભ બાપાણી	૪૫, ડિસેમ્બર, ૮૨
પગચર્યા		
ભારતી મોદી	-	૮, જૂન, ૭૮; ઓગસ્ટ, ૭૮
સુમન શાહ	-	૧૦, ઓગસ્ટ, ૭૮; ૧૨, ઓગસ્ટ, ૭૮
ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા	-	૧૦, ઓગસ્ટ, ૭૮

હસમુખ દોશી	—	૨૬, ડિસેમ્બર, ૭૯
ડૉક્ટર ઓઝા	—	૩૧ મે, ૮૧
વિજય શાસ્ત્રી	—	૪૦, જુલાઈ, ૮૧
હર્ષવર્ધન ત્રિવેદી	—	૪૧, ઓગસ્ટ, ૮૧
રજની શાહ	—	૪૨, સપ્ટેમ્બર, ૮૧
નલિન પંડ્યા	—	૪૪, નવેમ્બર ૮૧
અતુલ રાવળ	—	૪૬, જાન્યુઆરી, ૮૨

### સહભાવ પ્રકાશનનાં પુસ્તકો વસાવો

શબ્દની શક્તિ ( વિવેચન )	—	ઉમાશંકર જોશી
ચિંતયામિ મનસા ( વિવેચન )	—	સુરેશ જોષી
ઢાલ્ય વ્યાપાર ( વિવેચન )	—	હરિવલ્લભ ભાયાણી
મીરાં-ભક્તિરસનો કુવારો	—	નિરંજન ભટ્ટ
માનીતી અણ્ણમાનીતી ( સુરેશ જોષીની કેટલીક રચનાઓ )	—	સં. શિરીષ પંચાલ
ત્રીજો પુરુષ ( એકાંકીસંગ્રહ )	—	રઘુવીર ચૌધરી
ખાચટખમાં માછલી ( એકાંકીસંગ્રહ )	—	લાલચંકર ઠાકર

સહભાવ પ્રકાશન

૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ, ૩૮૦૦૦૧

# હસ્તિ પાઈપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા:  
 ઇન્ડિઓસ્ટ્રિયલ  
 પ્રોડક્ટ્સ લિમિટેડ  
 નવમન ચોર્લા પુલ ૪૦૦૦૧૧  
 ૭૫૬૧૧ જામનગર રોડ ને. ૭ નો રજિસ્ટર્ડ ડેપો

CHAITRA PIL 115 GJ

# ‘એતદ્’ અંગે માહિતી

[ ફોર્મ નં. ૪ નિયમ નં. ૮ ની રૂએ ]

૧ પ્રકાશનનું સ્થળ :

૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફરોગ બ  
વડોદરા - ૩૬૦૦૦૨

૨ પ્રકાશનની સામયિકતા :

દર મહિનાની ૧૫મીએ પ્રગટ થતું  
માસિક.

૩ મુદ્રકનું નામ :

તલાટી પ્રિન્ટર્સ

રાષ્ટ્રીયતા :

ભારતીય

સરનામું :

તલાટી પ્રિન્ટર્સ, બાંબુડી કૃષ્ણ,  
દાલિયાવાડી, વડોદરા-૩૬૦૦૧૭

૪ પ્રકાશકનું નામ :

સી. ઉષા જોષી

રાષ્ટ્રીયતા :

ભારતીય

સરનામું :

૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફરોગ બ  
વડોદરા-૨

૫ તત્ત્વજ્ઞાતા નામ :

૧. સી. ઉષા જોષી

સરનામું ઉપર પ્રમાણે

૨. રસિક શાહ

ખીરાનગર ખી/૬

ફોન-૨૪, એસ. વી. રોડ,

શાન્તાકૃષ્ણ મુબઈ-૪૦૦૦૫૪

૩. જયંત પારખ

એ/૨૭, ભારત એસ્ટેટ

મઃ વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકાપર

મુબઈ-૭૭

સી. ઉષા જોષી

૬ સામયિકતા માલિક :

સી. ઉષા જોષી

મારી જાણ પ્રમાણે ઉપરની વિગતો સાચી છે.

સી. ઉષા જોષી

## અનુક્રમ

૧ ઉવિક ઇંગ્લેન્ડની ચાર રચનાઓ	અંતુ. સુરેશ જોષી	પૃ. ૧
— સમસ્યા		પૃ. ૧
— સિનારિયો		પૃ. ૨
— સન્તપુરુષ		પૃ. ૩
— વાર્તાલાપ		પૃ. ૪
૨ ઈવ ખેનફર્વા - એક પરિચય	- શિરીષ પંચાલ	પૃ. ૬
૩ એતદ્ - વર્ષ ૧ થી ૪ની સૂચિ		પૃ. ૧૬
૪ જોઈએ છે - કાવ્યગ્રંથો કાવ્ય સંપાદનો		પૃ. ૨૮
— અને કાવ્યવિવેચન ગ્રંથો		

એતદ્ - ૪૯

# નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(એક આ ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

૧

## એતદ્

અપ્રિય ૧ ૧૯૮૨ વર્ષ ૫ અંક ૪૯

તત્રીએ

સૌ. ઉપા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેહ જ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખોશનગર બિન્દીગ બી/૧, ફેર ૨૪ એસ વી રોડ, રાણાકુંડ  
મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જય ત પારેખ એ ૨૦, અ બિંકો બેસ્ટેડ મદાત્મા ગાંધી રોડ ધાટકોપર  
(પૂવ) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા પનીસ

લવાજમ ભરવાના રથળ

જય ત પારેખ મુબઈ રસિક શાહ મુબઈ

મા મુકુન્દ દવે 'વસત સેતુબધ સોભાયતી કાલીપડ રોડ રા /કોટ ૩૬૦-૦૦૧

વિજય ફેરોસ ફેરોસ રોડ આણંદ

સુભાવ પ્રકાશન નગીનાચોળ રતનપોળ અમદાવાદ

લેખ અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયસર્થે સામયિકો સૌ ઉપા જોષીના સરનામે મોકલવા  
સજોનાત્મક કૃતિએ જય ત પારેખને મોકલવી

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ તથાગી પ્રિન્ટર્સ, નગરુગી કુર્ષ, ગાંધી બોર્ડર મિલ પાળળ વડોદરા

વ્યવસ્થા અ ગેનો સધળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

સૌ ઉપા જોષી ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફતેહ જ વડોદરા-૩૬૦ ૦૦૨

## રાત્રિઓ

કમલ વોરા

૧

તમસદેવાય નમઃ

જળદેવાય

તળદેવાય

ખળદેવાય નમઃ

તમસદેવ...

ત્વચ્ચામાં દીવા અગટો

રંધરંધ્રમાં

રાત્રી પૂજી ફડફડો

શ્વાસમાં

કદલિવન હરિતધન વિકલ પરિમલ અગત

પમરો પ્રસરો પ્રજ્જવળો

જ્વળો

ધમરોળ તરંગતળ પથ્થરનાદ

રગરગમાં જ્વળો

દેવ...દેવ...

રાત ધનધેરી દિગ્વ્યાપ્ત હો

પર્વતો વેગીલા

આકાશ ગહન

પવન



તૃણેતંગ  
તીર ઘુરંગ હો પવન  
કરો  
કરો સકળ રહસ્યોની સન્મુખ  
તમસદેવ

૨

સિતાર પર  
ઝણઝણતી આગળોએ  
ઢાઈ  
વિશ્વખિત ક્ષયમાં  
તારસાતક છેડે  
ત્યારે  
પ્રગટ થના  
પાંચે દિશાએ ઝળૂળતા  
આકાશ હેઠળ  
ટેકરીઓ  
હલખલી જોડે ..

૩

અણિયાળી ચાંચે ધા કરણ  
જળપખી  
પ્રચંડ વેગે જોડે  
સૂસવાટાભેર ફૂંકાતા જળમાં  
પાખો  
ભારેખમ્મ થતી  
ઝૂકતી  
વીંટગાઈ વળે બીંસે  
જિભરાતાં  
સનપત પીંછાં  
મધળું વેરવિખેર

૨ એનફૂ સોપ્રિવ દર

સઘળું

જળજળ કરે

આંખો

આંકુળ

ધૂધવતો આ વેગ

ઉતોને ઉશ્કેરે

જોડે

છીતીના ઉત્પત્ત જોડાણે

રાતા ચંદ્રો તળે

આકાશો ભિલે, ભેડે...

૪

વેગભર્યાં વળાંકો

ખડકાળ અંધારું ફેરે

અરમર રાતો ભિન્નસ અરે

ચળકતાં

ઝીણું અરણ્ય ફડે

તીણું અંધારું

ફરફર ભગી જતાં

ગંધ વેરે

જાણે પથ્થર ટૂટે

ઘેરા ઘંટનાદમાં

સોસરવી

નદી

વહે...

૫

તે રાતે

ગાઢ પ્રગાઢ ધુમસધળ અંધકાર

સમુદ્ર

તે રાતે

ઘેરો ધનઘેરો ધૂધવતો  
કલનાદ નિનાદ નાદ  
નાદ.....નાદ...

કેવળ

નાદ

## મધરાતે

કમલ વોરા

ફિલ્લો તૂટે  
 ને વિફરેલું સૈન્ય ધસે  
 કે દૃષ્ટા પછાડતો દરમાંથી સાપ નીકળે એમ  
 તેજ તડિત તોખાર તણુખ તલવાર  
 પવન  
 ફૂંકાવા લાગ્યો  
 ધરની છત  
 ભડકેલા સાંઢના શિંગે ભરાયેલી  
 કથાકિ  
 આછી તિરાડોમાંથી ભાલા જોડે...  
 ભીંતોમાં ભોંયતળિયે  
 ખળકતારા જળનો અવાજ  
 વહી જતાં ખળખળ જળનો અવાજ  
 વેગભરે વહી જતાં જીછળતાં ખળખળ જળ  
 ભીંતો ધૂધવતી જળભેખડો બાણે  
 ને ઘર  
 અચલ અવેગે પછડાતા લોઢપર  
 હોડકું  
 વીંઝાતા  
 અચંડ પડછંદ જળપર્વતો તૂટે

ભી તોપર

અંધારામાં બિછળતાં ઘેટાં જેવાં જળ વહે

ચોમેર

ધનધેરાં જળની ખુદ્દી વિકરાળ મોંફાડોમાં

આધે આધેનાં તારા ટમકે

ક્યાંકે

પથથરો વચ્ચે વડવાનલ પેટે

પ્રગટે ઝખકે રતનભંડાર

ખળકતાં બેખાકળાં જળ

હમણાં ભોંય ફેાડી બિછળશે છત ભેદી ભિડશે

હમણાં

ભી તો ખડકાળ કાળાં જળ વહેશે

હમણાં

અ ધકારનાં નીરવ પેટાળો તબે

સઘળું

સઘળું ગરકા જશે...

## ગુફા

આંખરિયાળી આંખ ઉપર પથરાળ પગથીનું આરોહણ  
 કીકીના દારમાંથી  
 રંગબેરંગી ટાળાઓની અવરજવરમાં  
 પહાડના પોલાણનો નકશીભર્યો અંધકાર  
 અસ્સરાઓનું ઘૂંટ લઈ મ્હાલે  
 મહાદેવજીની જનનમાં  
 વારાંગના લાખો હલેસે વ્હાણુમાં  
 જાંચી ધબ ફરકાવતી; બખ્તર મઢેલી ફેાજ  
 ઉપર લીલછાંચી ગળતીનો અભિષેક  
 ને એથી ચે ઉપર હિચ-હાયકાંચ કરતો વાંદર  
 બાંધારામાંથી ગળડતો સૂર્યનો દડો  
 જાંચે ઉછાળી અજવાળાના ગાંઝડા ખેરવતો ચાલ્યો જાય  
 નિષ્પલક આંખના અંધારામાં  
 રંગબેરંગી ટાળાઓ આલ્યે જ જાય....

Modernityને ઉશ્વંથી જવા માટે આ નવો ચૈતસિક અભિગમ અનિવાર્ય બુની રહે છે. એના છેડા જેને આપણે કપોલકલ્પિત કહીએ છીએ તેને પણ અડે છે. હવે તો આંતરમહાત્રા એક સમ્ભવિતતા મટાને શક્યતા બનવાની અણી પર છે. આ ઘટના આપણી સમય અને અવકાશ વિશેની અનુભૂતિને ધરમૂળથી બદલી નાખશે. આપણી ચેતનાના મૂળભૂત બંધારણમાં 'કશોક ફેરફાર થાય એવું પણ બને. ભૂતકાળમાં આવા ફેરફારો થયાની નોંધ છુદ્ધ પોવેલ્સ અને ઝાક બર્ગિયેરે લીધી જ છે. વાનરની ચેતનાથી આપણી ચેતના છાંયી ભૂમિકાની છે, તો સામાન્ય માનવીની ચેતનાથી છાંયી ભૂમિકાની ચેતના પણ સમ્ભવિત બને. કોલિન વિલ્સને એની નવલકથા 'ધ ફિલોસોફર્સ સ્ટોન'માં સમૂચના મૂળ સુધી જઈને આદિ બિન્દુને બાણી લલિનારી ચેતનાની કલ્પના કરી છે. કલાનો ઇતિહાસ લખનાર સ્વીસ લેખક ઝર્જો જેલેરે 'આરિજિન એન્ડ પ્રેઝન્ટ' એ પુસ્તકમાં આ નવી ચેતનાનો પ્રાદુર્ભાવ ઘઈ રહ્યો છે અને એ પુનરુત્થાનકાળથી પશ્ચિમમાં વર્ચસ્વ ધરાવનારી ચેતનાથી આત્યન્તિક રીતે 'જુદી પડતી ચેતના છે એવું કહ્યું છે. જોસે આર્ગેલિસ તો ૧૯૮૭ના વર્ષે આ યુગ પૂરો થશે એવું કહે છે. એની આ કલ્પનાને આપણી યુગની કલ્પના સાથે કશો સગળાન્ય નથી. જેલેરે જુદી જુદી માનવી શાખા-આમાં ચાલી રહેલી પ્રવૃત્તિનું નિરીક્ષણ કરીને છેલ્લા બે દાયકાના ગાળામાં જે પ્રમાણે એકઠાં કર્યાં છે તેને આધારે દર્શાવ્યું છે કે અત્યારની વિચાર-ણાની અહંકૃતિ અને એકપરિમાણી ગતિ ધીમે ધીમે લુપ્ત થઈ રહી છે.

\* ૪૬મા અંકનું અનુસંધાન

અદ્યતન કળામાં હવે 'પરસ્પેક્ટિવ'નો ખ્યાલ ઓગળી ગયો છે. પિકાસોની નારીની આકૃતિ એક સાથે એનાં ઘણાં પાસાં રજૂ કરે છે. એકપરિમાણી સમયને પણ કલાકાર ઉલ્લંઘી જવા મથી રહ્યો છે.

પિકાસોની રૂપરચના અને એનું ક્યુબિસ્ટિક ઈશન વસ્તુને એના આંતરિક સ્વરૂપે જોવા ઝંખે છે અને એ રૂપને એકી વખતે બધાં પાસાં સાથે, એક નવી જ સઘાતી એકતામાં, જોવા ઇચ્છે છે. આમાં જ નવી ચેતનાના આગમનનાં એંધાણુ છે. એ ચેતના આજની સમય અને અવકાશ વિશેની સંજ્ઞાને ઉલ્લંઘી જવા મથે છે. ગણિતમાં, પ્રાકૃતિક અને સામાજિક વિદ્યાશાખાઓમાં, સાહિત્યમાં અને કલાઓમાં પણ આ નવા ચૈતસિક અભિગમની એંધાણીઓ વરતાઈ રહી છે. કદાચ ગેબોરે તાણીતૂસીને આ નિષ્કર્ષ ઠાઠચો હોય કે એનાં પ્રમાણો પૂરાં સન્તોષકારક ન પણ હોય. તેમ છતાં મૂળ મુદ્દો તો રહે જ છે : આપણે આજે પાયાના ચૈતસિક પરિવર્તનની અવસ્થામાંથી પસાર નથી થઈ રહ્યા ? શુભવત્તાની દૃષ્ટિએ જાંચી કક્ષાની ચેતનાનો ઉદય નથી થઈ રહ્યો ?

કપોલકલ્પિત તરફનું અભિસરણ આપણા સમયમાં જીભી થયેલી ચિંતાઓ અને એમાંથી છૂટવાને થતાં wishful thinkingને તો આભારી નથી ને ? મોડર્નિટીને ઉલ્લંઘી જવાના આ જુદી જુદી દિશાથી થતા પ્રયત્નોનો, સ્ટેફન ટાઉસમિનની ગરબીર પર્યેષણને આધારે આપેલો ખ્યાલ છે. નવી વિદ્યાશાખાઓ જીભી થવાની અહીં વાત નથી; નવાં પરિમાણો ઊઘડતાં આવશે એવી જ કલ્પના અહીં કરવામાં આવી છે. આ ઉપરાંત મનોવિજ્ઞાન, ભાષાની દાર્શનિક પીઠિકા અને સાહિત્યિક સિદ્ધાંતનાં ક્ષેત્રોમાં પણ એની એંધાણીઓ ચીંધી ખતાવી શકાય.

Positivism એ એવો દાર્શનિક સિદ્ધાંત છે જે બધાં જ્ઞાનને વિજ્ઞાન-મૂલક જ્ઞાનની કક્ષાએ જ મૂકીને જુએ છે. પરાભૌતિક જ્ઞાનને એ લેખામાં લેતો નથી. ઈન્દ્રિયપ્રામાણ્ય જ્ઞાન જ સાચું એવી એની પાયાની માન્યતા છે. આ સિદ્ધાંતે જે ધ્યાનિત જીભી કરી છે તે પરંતે અર્વાચીન મનોવિજ્ઞાનનું દંષ્ટિબિન્દુ સવિશેષ આલોચનાત્મક છે. આ વિદ્યાશાખામાં તાજેતરમાં થતી રહેતી ચિન્તનાત્મક પ્રવૃત્તિને કંપરણે કેટલાક મનોવિજ્ઞાનીઓ એમ માનતા થયા છે કે વસ્તુલક્ષી દંષ્ટિએ વર્ણવતી જ્ઞાનની સામગ્રી વસ્તુલક્ષી બને છે, પણ



તે માટે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ ન સમજવી શકાય એવા કે આત્મલક્ષી એવા એના ઘણા અંશોનો પરિહાર કરવામાં આવ્યો હોય છે. માનસિક ઉપચારમાં મનોવિજ્ઞાનીઓએ પ્રયોગશાળામાંથી મેળવેલી કે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ મેળવેલી સામગ્રી અને એમના રોગીઓ જે આંતરિક સંઘર્ષમાંથી પસાર થતા હોય છે તે—આ બેની વચ્ચે જે અંતર પડી જતું હોય છે તે વિશે ઉપપત્તે સલામત થતા જાય છે.

હર્મન રમાઈએલબર્ગે 'Phenomenological Psychology'ની વિસ્તૃત ચર્ચા કરતું એક પુસ્તક લખ્યું છે. આ ઉપરાંત ખીજું મહત્વનું પુસ્તક એન્થની પાર્ટનરૂટ 'Three words of Therapy' છે. એમાં ફ્રાઈડ, રોજર્સ અને યુન્ગ—આ ત્રણેની ઉપચાર પદ્ધતિનો હાલ લેતા એક કલ્પિત રોગીની વાત લખી છે. તથા જુદા જ પ્રકારનાં પૃથક્કરણો બહાર આવે છે. આ બધા વચ્ચેના વિરોધોને હાસ્યાસ્પદ બતાવીને એણે રજૂ કર્યા છે. પાર્ટનરની દૃષ્ટિએ Phenomenology જ રોગીનું દૃષ્ટિબિન્દુ યોગ્ય રીતે સમજવાની ભૂમિકા ભીલી કરી આપે છે. અબ્રાહમ માર્સોએ જેને 'third force psychology' કહી છે તેનું નિરૂપણ કરીને ડુગ્લુ માનસને નહિ પણ સ્વસ્થ અને ઉત્કૃષ્ટ પ્રકારના માનસના અભ્યાસનાં નિર્દર્શનો આપ્યાં છે. આ ઉપરાંત એરિક્સન, રોજર્સ અને રોસે મેના અભ્યાસપ્રયોગોનો પ્રભાવ સાહિત્ય, કલા અને ફિલસૂફીનાં ક્ષેત્રોમાં પણ વર્તાય છે. આર. ડી. લેઈન્ગ વિકસત વ્યક્તિત્વનાં આધ્યાત્મિક અને ધાર્મિક પરિભ્રાણને ચર્ચે છે. આપણા જગતમાં ચાલ્યા કરતી અવિરત સ્પર્ધા, શોષણ અને આતંકવાદની એણે આલોચના કરી છે. જુલે હેબીએ એમના પુસ્તક 'પાથવેયઝ ટુ મેડનેસ'માં જેને આપણે આજે સ્વસ્થ શુદ્ધિ કહીએ છીએ તે વિશે ઘણા પ્રશ્નો ઊભા કર્યા છે. મિશેલ ફ્યુકોએ પણ એમના પુસ્તક 'મેડનેસ એન્ડ સિવિલાઈઝેશન'માં આ પ્રશ્નો ચર્ચ્યા છે. હવે જેને transpersonal psychology' કહેવામાં આવે છે તે તરફ પણ ઝાંતિ થતી જોવામાં આવે છે. એમાં ઇન્દ્રિયનિર્ભર મનોવિજ્ઞાન જેની ચર્ચા કરતું નથી તેવા ઘણા અનુભવોની ચર્ચાનો સમાવેશ થતો દેખાય છે. એ અસાધારણ પ્રકારની વાસ્તવિકતાને પણ તારે છે. Heightened consciousnessની અવસ્થાઓને પણ એ લક્ષમાં લે છે. પરંપરાગત મનોવિજ્ઞાન આવું કશું તથ્યનામાં લેતું નથી. મનોવિજ્ઞાનની અર્થઘટનની શાખામાં પણ સારો એવો વિકાસ થયો છે. phenomenology

અને hermeneutics નો પ્રભાવ ઝીલીને રોબર્ટ સાર્દેલોએ રચેલી નવી અભ્યાસચોજનો મનોવિજ્ઞાનની જાણે નવેસરથી વ્યાખ્યા આપવાનું કામ હાથ ધરે છે. ઝાક લાકાન મનોવિજ્ઞાનને એક નવા સીમાડા સુધી ખેંચી જાય છે. હેગેલ, હાઈડેગર, સાર્ટ્રના તેમ જ સોસ્યૂર અને યાદોલ્સન તથા સંરચનાવાદી તૃવંશવિદોના પ્રભાવ નીચે આવીને લાકાન એને નવું પરિમાણ બક્ષે છે. જે મનોવૈજ્ઞાનિક અવસ્થાની તપાસ થતી હોય છે તેમાં ઉચ્ચારાતો કોઈ પણ શબ્દ કોઈને ને કોઈને ઉદ્દેશીને ઉચ્ચારવામાં આવ્યો હોય છે. પૃથક્કરણ કરનાર એ શબ્દને સાંભળે છે ત્યારે પોતાની ઉપસ્થિતિ માત્રથી એને એક સંદર્ભ અને અર્થ પૂરો પાડે છે; જાણે એના પ્રયોગ માટેનો મંથ જીભો કરી આપે છે. આમ લાકાન મનોવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણની પરિસ્થિતિમાં રહેલી ભાષાકીય બાજુ તરફ ધ્યાન ખેંચે છે. અહીં જેઈમ્સ હિલમેન જેને ‘પોલીથેઈસ્ટિક સાયકોલોજી’ કહે છે તેનો પણ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. આગળ ઉલ્લેખેલા બધા જ મનોવિજ્ઞાનીઓથી કંઈક વધુ વ્યવસ્થિત રીતે એ ‘મોડર્નિટી’ વિશે પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. એકેશ્વરવાદ, અદ્વૈતિર્ભર મનોવિજ્ઞાન, પુરુષત્વ આધિપત્ય ધરાવનારો સમાજ (‘અપોલોનિયનિઝમ’)- આ બધું ‘મોડર્નિટી’માં નિરોધાત્મક અને ભૌતિકવાદી જીવનદર્શનના અનુષંગે રહ્યું જ હોય છે. હિલમેન યુગનો અનુયાયી છે. એ માને છે કે આપણે દેવોની ફરી પ્રતિષ્ઠા કરવી જોઈએ. અને સમસ્યારૂપ કે પ્રચ્છન્ન બની ગયેલા ‘આત્મા’ને ફરીથી શોધી કાઢવો જોઈએ. એણે ‘મોડર્નિટી’ના પર પ્રહાર કરીને એના પાયાને હચમચાવી નાખ્યા છે.

પોલ રિક્કોરે કહ્યું છે તેમ, ભાષાની સમસ્યા સમકાલીન યુરોપની વિચારણાના કેન્દ્રમાં રહી છે. ૧૯૬૦ની આસપાસ ફ્રાન્સમાં જે નૈયાયિક વિક્ષેપ થયો અને સંરચનાવાદની બોલબાલો વધી તેની નોંધ ભાષાકીય સમસ્યાની આલોચના કરનાર સૌ કોઈએ લેવી જ પડે. એ ભાષાવિજ્ઞાન અને તૃવંશવિદ્યામાંથી ઉદ્ભવેલો છે; એ દાર્શનિક સમ્પ્રદાય નથી, એક પદ્ધતિ છે. સંરચનાવાદનો નશો જીવિશીલોને ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં ચઢ્યો. સંરચનાવાદી વિચારણાના પ્રભાવને સૌથી વધુ ફળદાયી રીતે રોલાં બાર્થે ઝીંથ્યો. આમ છતાં સંરચનાવાદ તો તે સમયમાં પ્રવર્તતા માર્ક્સવાદી સાહિત્યિક સિદ્ધાંત, ફ્રીડમાનોલોજી અને અસ્તિત્વવાદ જેવા વિચારપ્રવાહો પૈકીની એક ધારા માત્ર હતી. આ ઉપરાંત જેમને આ પૈકીની કોઈ એક ધારા સાથે સાંકળી નહિ શકાય એવા ફ્યુકો અને દેરિદા ચિંતકો પણ આ જ યાજામાં થયા છે.

એ બે દ્વારા ફેન્ય વિચારણા અર્વાચીન વિચાર સ્વરૂપેને સમાનપણે ઉલ્લ ધી જવાની  
 દિશા લેતી લાગે છે. ક્યુકો આગ્રહપૂર્વક કહે છે કે માનવીનાં મૂલ્યો મૃતઃપ્રાય થઈ  
 ચૂક્યાં છે. કારણ કે એક વિભાવના લેખે માનવી પોતે મૃતઃપ્રાય બની ચૂક્યો  
 છે. હવે માનવીના અભ્યાસને સ્થાને કશીક વધુ રસપ્રદ અને નિશ્ચિત વસ્તુને  
 અભ્યાસ થવો ઘટે. વસ્તુને રજૂ કરવાની રીતિમાં જે ફેરફારો થતા રહ્યા છે  
 તેનો અભ્યાસ કદાચ વધુ રસપ્રદ નીવડે. આવો પ્રયત્ન ક્યુકોએ 'ધ ઓર્ડર  
 ઓવ થીન્ગ્સ'માં કર્યો છે પણ ખરો. એમાં એણે રજૂ કરવાની રીતિઓ અને  
 પ્રત્યાયનની પદ્ધતિઓનો આલેખ આપ્યો છે. એ માટે એણે ભાષા, અર્થશાસ્ત્ર  
 અને જીવવિજ્ઞાનનાં ક્ષેત્રોને તપાસ્યાં છે. આ બધાંની સંરચનામાં થયેલા ઊંડા  
 ફેરફારો જ ગણનામાં લેવા પાત્ર છે. ઇતિહાસના મંચ પર રાજકારણીઓ  
 જે નિર્ણયો લેતા હોય છ તે ઝાઝા મહત્વના નથી. લેડી-સ્ટ્રાઉસ અને  
 ખીબ નૃવશાસ્ત્રીઓ સરચનાવાદી ટેકનિકનો ઉપયોગ કરીને સામગ્રીને  
 અમુક એકમમાં સારવી લેવામાં મદદ કરે એવી સંરચનાઓ શોધે છે. પણ  
 એનાથી 'માનવી મરી ગયો છે' એવા નિષ્કર્ષ પર એઓ આવ્યા નથી. એથી  
 ઊલટું, એમના સંરચનાવાદે એમને એવાં થોડાં ઉત્તમ ઓળખારો અને પૃથક્કરણ  
 માટેની એવી પદ્ધતિ સંપાદવી આપ્યાં છે જેથી એઓ પૃથક્કરણ કરવામાં  
 આવતા પદાર્થોને અમુક નિશ્ચિત સંકેતોમાં ફેરવી નાખી શકે છે. છૂપા  
 સંકેતો અને 'માયથોસોજ'ને ભેદવાના પ્રયત્નો કર્યા પછી અને સફળ  
 પદ્ધતિઓ શોધ્યા પછી પણ સંરચનાવાદ આજે સ્વીકારાયેલાં કેટલાક ગૃહી-  
 તોથી ઝાઝો દૂર ગયો નથી. ક્યુકો જેવો કોઈક ચિન્તક પદ્ધતિની મર્યાદાને  
 ઉલ્લ ધી જઈ શકે ॥ અને વ્યાપક સ્વરૂપનો પોતાનો સિદ્ધાન્ત સ્થાપી શકે  
 છે; અને એ રીતે અર્વાચીન વિચારણાને પોતાના વ્યાપમાં લઈ એને ઉલ્લ ધી  
 જઈ શકે છે. ફેન્ય વિચારણામાં અનુ-અર્વાચીન વલણ ઝાક દરિદ્રામાં  
 જેવા મળે છે. એઓ ફિલસૂફીની વિચારણાના કેન્દ્રમાં પ્રવેશીને  
 એની અંદર રહીને વિચારવાની શક્તિ ધરાવે છે. આથી એઓ મોડર્નિટીના  
 બધા મુદ્દાઓને, ફેસેલની ભૂમિતિ વિશેની વિચારણાની એમણે કરેલી આલો-  
 ચનાથી શરૂ કરીને, સમજવાનો સફળ પ્રયત્ન કરે છે. એમની ભાષા અને  
 માનવઅસ્તિત્વ વિશેની વિચારણા મૂલગ્રામી છે અને એ ભાષા અને અસ્તિત્વ  
 વિશેની અર્વાચીન દાર્શનિક વિચારણાને ઉલ્લ ધીને ઘણે આગળ નીકળી ગયા  
 છે—ફીનેમીનોસોજ અને સંરચનાવાદથીય આગળ. આ ઉપરાંત સોલર્સ,  
 ક્રિસ્ટેવા, ગ્રેઈમરી, જેનેટ અને ખીબઓએ ભાષાવિષયક વિચારણા કરી છે.

એમાં ભાષા, માનવઅસ્તિત્વ અને સમય વિશે પાયાની વિચારણા કરવામાં આવી છે.

અનુ-અર્વાચીન સાહિત્યિક વિચારણામાં મુખ્યત્વે રૂપરચનાવાદ સામેના વિદ્રોહ જોવામાં આવે છે. અમેરિકાની 'નવ્ય વિવેચના' તરીકે ઓળખાતી વિવેચનશાખાને એ પડકારે છે. એના પાયામાં રહેલી અર્વાચીન રસમીમાંસા અને ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદને એ પડકારે છે. એનો પ્રારંભ આમ તો નાર્થોપ દ્વારા 'એનેટામી ઓવ ક્રિટિસિઝમ'થી થઈ ચૂક્યો ત્રણાચ. પણ ફ્રાંચ અભિનવ એરિસ્ટોટલિયન છે. આથી અનુ-અર્વાચીન વિદ્રોહ પૂરેપૂરો જોમનામાં જોવા મળતો નથી. સામાજિક સંદર્ભમાં સાહિત્યની વિચારણા એ પણ એના વિકલ્પની ગરજ સારે એમ નથી. ચૈતન્યવાદી અભિગ્રમ ધરાવનારા 'જીનેટિક ક્રિટિક્સ'ને પોતાના સિદ્ધાંતનો દાર્શનિક આધાર ફ્રેન્ચનીનોલોજીમાંથી મળી રહેતો નથી. એઓ એર્વાચીન વિવેચનાનાં વસ્તુલક્ષી ગૃહીતોથી થણા દૂર નીકળી ગયા છે. સારા લાવોલે 'ક્રિટિક્સ ઓવ કોન્સપ્સનેસ' નામના એમના પુસ્તકમાં આ સમ્પ્રદાયની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો સારો ખ્યાલ આપ્યો છે. અમેરિકા વિવેચક જે. હાલીસ મિલરનો પણ એમાં સમાવેશ કર્યો છે. એમની સાથે જ્યોફ્રે હાર્ટમેન અને પોલ દ મેન પણ છે. આ ત્રણનું અર્પણ અનુ-અર્વાચીન વિવેચનાના ક્ષેત્રમાં ફલંમદ નીવડશે એવી આશા બંધાય છે. આ મંડળ પર દેરિદાનો પ્રભાવ થણો છે. 'ડાયાક્રિટિક' અને 'ન્યુ લિટરરી હિસ્ટરી' જેવાં સામયિકોમાં એ સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. જોસેફ રીડેલનું પુસ્તક 'ધ ઈન્વેર્ટીડબેલ' પણ આ સંદર્ભમાં નોંધપાત્ર છે. અનુ-અર્વાચીન સાહિત્યિક સિદ્ધાંતના ઘડતરમાં આ પુસ્તકનો ફાળો છે. રીડેલ દેરિદા અને હાઈડેગરના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોનો વિનિયોગ વિલિયમ કાર્લોસ વિલિયમ્સની કૃતિ 'પેટર્ન'ની આલોચનામાં કરે છે. એવો ખીન્ને ફાળો ઈડાબ્લ હસનનેા છે. એમનાં બે પુસ્તકો 'ડિસ્મેમ્બરમેન્ટ ઓવ ઓર્કિયસ' અને 'પારાક્રિટિક્સ' આ સાહિત્યિક સિદ્ધાંતની સ્થાપના કરનારાં પુસ્તકો છે. એમાં પરંપરાથી જીદ્દરા જઈને કરેલા સાહિત્યિક પ્રયોગોનું ગૌરવ કરવામાં આવ્યું છે. નિઃશબ્દતાનું સાહિત્ય. અસંગતિ, શૂન્ય અને હઠાગ્રહપૂર્વકની ખિનસાહિત્યિકતાને અનુ-અર્વાચીનતાનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો તરીકે એમણે ગણાવ્યા છે. એમણે ૬ સાદ, હેમિગ્રવે, કાફ્કા, જોને અને બેકેટની કૃતિઓની ચર્ચા કરી છે. એમના ખીન્ન પુસ્તકમાં એમણે 'સાયન્સ ફિક્શન'નો પણ એમની ચર્ચામાં સમાવેશ કર્યો છે. આમ એમણે સાહિત્યના સીમાડાઓ

વિસ્તાર્યા છે. વિવિધ પી. સ્પાનોસે અર્થઘટન વિશે વ્યવસ્થિત વિચારણા કરી છે, એનો આધાર હાઇડેગરની 'મૂળદર્શન એન્ડ ટાઈમ'માં પ્રકટ થયેલી વિચારણા છે. એ ઉપરાંત હાઇડેગરની ટેટલીક વિસિષ્ટ વિચારનાઓ— (care, anxiety, guilt) ને પણ એ વ્યાખ્યા આપવામાં હાથમાં લેવામાં આવી છે. આ બધું અનુ-અર્વાચીન સાહિત્યની ક્ષિતિએને વિસ્તારે છે અને એની સીમા પણ મારી આપે છે. અર્વાચીનતામાં ને વિચારકેન્દ્રી વ્યક્તિ હતાં અને સમય કરતાં સ્થળનું ને મહત્ત્વ હતું તેને એ પડકારે છે. સ્પાનોસના પુસ્તક 'આઈકન એન્ડ ટાઈમ'માં આ દૃષ્ટિબિન્દુ પ્રકટ થયું છે. આ ઉપરાંત એડવર્ડ્સ સેઈડના પુસ્તક 'મિનિમિસ્ટ'માં પણ અહીં ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એમાં ફ્રેન્ચ સંસ્કૃતિનાવાદની અનુવાર્તી વિચારણાનો આલેખ મળી રહે છે. એના વિનિયોગ એણે સાહિત્યકૃતિઓ અને સાહિત્યિક સિદ્ધાંતોને તપાસવામાં કર્યો છે. આમ આ અનુ-અર્વાચીન પ્રવૃત્તિ વિવિધ ક્ષેત્રમાં ચાલી રહી છે. એના પ્રતિપક્ષની પણ માંડણી નહિ થાય એવું નહિ. પણ વિચારના ક્ષેત્રમાં નવશક્તિ જાગવવી હોય તો આ પ્રકારનો ઊઠાપોઠા ચાલ્યા કરવો જોઈએ. \*

\* રિચાર્ડ્સ પામરના આ વિષયના ક્ષેત્રમાંની સામગ્રીને કૃતજ્ઞતાપૂર્વક અહીં ઉપયોગ કર્યો છે.

## ‘કાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ વિશે

નીતિન મહેતા

વીસમી સદીના યુરોપનો ભાગ્યે જ કોઈ વાર્તાકાર દોસ્તોયેવ્સ્કીના પ્રભાવમાંથી મુક્ત રહ્યો હશે. કેમ્બ્રિજ, સાર્ત્ર, કાફ્કા અને ખીન્નઓ પર તેનો પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ પ્રભાવ પડ્યો જ છે. ‘If God is dead, everything is allowed’- દોસ્તોયેવ્સ્કીના આ વિચારનો વિસ્તાર આ સદીના ઘણા વાર્તાકારોમાં જોવા મળે છે; ‘Idea of beetle man’ કાફ્કાની ‘Metamorphosis’ વાર્તામાં, સાર્ત્રના ‘The Flies’ નાટકમાં અને કેમ્બ્રિજી નવલકથાઓમાં વિસ્તરેલો જોઈ શકાય છે. કેમ્બ્રિજ પર તે દોસ્તોયેવ્સ્કીનો પ્રભાવ અતિશય છે. ‘The Possessed’નું કેમ્બ્રિજે કરેલું નાટ્યરૂપાન્તર તો બાણીત્વું છે. આપણા અસ્તિત્વના બાણીતા છતાં અબળપ્રથા એવા અનેક ખંડોનો પરિચય કરાવ્યો હોવાથી કેટલાક વિવેચક દોસ્તોયેવ્સ્કીને સાચો વાસ્તવવાદી અને ગંભીર અસ્તિત્વવાદી માને છે.

દોસ્તોયેવ્સ્કીએ ‘કાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ ઇ.સ. ૧૮૬૬માં રચી. આર્થિક કટોકટી, તેના તંત્રીપણા હેઠળ ચાલતા ‘Epoch’નું બંધ પડવું, દેવું ચૂકવવા પ્રકાશકો સાથેના કરાર, જુગાર, ખાવાપીવાની મુશ્કેલીઓ-આવા સંજોગોમાં લખાયેલી નવલકથાએ કળિત અને લક્ષ્મી અપાવ્યાં છતાં તેની આર્થિક સ્થિતિ યથાવત્ રહી. જિલટ કપડાં ગ્રિરવે મૂકવાં પડે એવી સ્થિતિ પણ આવી. કોઈ આંતરિક શક્તિથી આ બધા વિપરીત સંજોગો સામે તે ટકી રહે છે, ‘ધ બ્રધર્સ’ કારામઝોવ’ નવલકથા અધૂરી રહી. બધ છે, મરણ પહેલાં તેનો આસ્તિક જીવ ‘ન્યૂ ટેસ્ટામેન્ટ’ વાંચે છે.

‘કાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ નવલકથામાં ડિક્ટેટીવ નવલકથાની ઘણી

લાક્ષણિકતાઓ હોવા છતાં તેના કેન્દ્રમાં છે હતા કરનાર માનવચિત્તની ઊંડા સંવેદનશીલ વાસ્તવિકતા. આ કારણે જ તે સાવકની સંવિત્તિને ઊંડે ઊંડે સ્પર્શી શકે છે. હયાના નિમિત્તે માનવચિત્ત, તેની ગતિવિધિ, વિરોધાભાસી સંવેદનાઓ, પોતાની આસપાસનો સમય અને પોતાના સ્થતમાં વહેતો સમય આ બધાં રૂપ પામ્યાં છે. રશિયન સમાજની છબીની સમાન્તરે દરેક પાત્રની ચેતસિક વાસ્તવિકતા પણ છે—દોસ્તોયેવ્સ્કીના શબ્દોમાં 'higher realism' છે.

આ નવલકથાનું વસ્તુ સીપ્રેસાદું છે. રાસ્કોલનિકોવ નામના યુવાને. કાયદાનું લાજુતર અધવચ્ચેથી છોડી દીધું છે, પોતાને અસામાન્ય, પ્રતિમા-શાળી માને છે. તેના મત પ્રમાણે આવો માનવી કાયદાથી, નીતિથી પર છે; પોતાના વ્યક્તિત્વની સ્થાપના આ બધાને વટાવીને કરી શકાય. તેપોલિયન જેવા મહામાનવ થવા માગતો આ નાયક પોતાનાં સિદ્ધાન્તની સ્થાપના માટે નાણાંની ધીરધાર કરનાર જુદાની અને તેની બહેન લિઝાવેટાની હત્યા કરે છે અને તેની કબૂલાત કરે છે. અતે તે સાર્ઝળીરિયાની બેઠકમાં બેસે છે. આ સાદા વસ્તુમાં હત્યારા રાસ્કોલનિકોવના ચિત્તની મથામણે સંકુલ શૂંમિકાએ આલેખાઈ છે. પોતાના અપરાધને તે વાજબી લેખે છે અને એ માન્યતાને વળગી રહે છે. આમ હત્યા, હત્યાને વાજબી ગણાવેલા નાયકની સંવેદના અને અન્તે તેનું રૂપાન્તર—નવલકથાના કેન્દ્રમાં છે. નવલકથાના આ મુખ્ય વસ્તુની સાથે માર્મેલાદોવના કુટુંબના દુર્દેવની અને રાસ્કોલનિકોવની બહેન દોન્યાની કરુણ જિંદગીની કથાને ગૂંથી લેવામાં આવી છે. મુખ્ય કથાવસ્તુને આધારે આ ગૌણ કથાઓની સકુલતા વધુ ઊપસી આવે છે. નાયક રાસ્કોલનિકોવ પરસ્પર સ્વતંત્ર લાગતા આ કથાબકામાં વહેંચાયેલો છે. હત્યા કરનાર રાસ્કોલનિકોવ, માર્મેલાદોવના કુટુંબની દુર્દેશને બચાવનારો રાસ્કોલનિકોવ અને પોતાની બહેન દોન્યાની કરુણાને બચાવનારો રાસ્કોલનિકોવ. આ ગૌણ કથાબકામાં પરસ્પર વિરોધી પાત્રો છે. ઇષ્ટની મૂર્તિ જેવી સોન્યા એક બાજુએ છે તો ખીજી બાજુએ અનિષ્ટની મૂર્તિ જેવી સ્વિદ્વિજેષલોવ છે. આ બેની વચ્ચે રાસ્કોલનિકોવની અને તેને નિમિત્તે માનવમાત્રની, ચેતના ઝાંઘાં ખાયા કરે છે. રાસ્કોલનિકોવને નિમિત્તે દોસ્તોયેવ્સ્કી માનવચિત્તનાં અત્યાગ ઊંડાણોમાં ફેર્ષકનાય આગમન પહેલાં આપણને લઈ આવે છે. પોતાની ભયંકર ઇચ્છાશક્તિ વડે માનવી કેવું જીવન જીવે છે, પોતાના વર્તન દ્વારા ચરિત્રનું કેવી રીતે નિર્માણ કરે છે તે દરેક પાત્રને વિગતે તપાસવાથી જણાઈ આવે છે.

રાસ્કોલનિકોવની મહત્વાકાંક્ષા ગમે તે હોય પણ તે માત્ર aesthetic louse બની રહે છે. તે પોતાની યાતનાને જ-જીવ્યા કરે છે. સમાજનાં અનિષ્ટાનું પ્રતિબિંબ રાસ્કોલનિકોવમાં પડ્યું જ છે. વૃદ્ધાની હત્યા પાછળ તેની મહત્વાકાંક્ષા અને તેની આસપાસના સમાજ-પરિસ્થિતિ પણ રહેલાં છે.

આ નવલકથાને મહાન ચિન્તનાત્મક નવલકથા તરીકે, 'a novel of Tragedy' તરીકે, 'attic tragedy' તરીકે ઓળખાવવામાં આવી છે. દરેક અંકમાં એક ઘટના હોય એવું પાંચ અંકી નાટક અને છેલ્લે ઉપસંહાર. આપણા જમાનાના આ એક 'રહસ્યમય નાટકની વિશિષ્ટતા એ છે કે દરેક પાત્ર રાસ્કોલનિકોવ છે, જેણે ઇષ્ટ તથા અનિષ્ટ એવાં બે અન્તિમોર્થાંથી એકની પસંદગી અનિવાર્યપણે કરવી જ પડે છે; આમ કરવા જતાં જે પરિણામે આવે તે ભોગ્યવવાની જવાબદારી પણ ઉપાડવાની રહે, જે આણું નિરૂપણ કરવું હોય તો વાસ્તવવાદી (સ્થૂળ અર્થમાં) નવલકથાકારનું કામ નહિ, દોસ્તોયેવ્સ્કી સમાજનું યથાતથ આલેખન કરવાને બદલે દસ્તાવેજી વાસ્તવિકતાનું રૂપાન્તર કરતાં કરતાં માનવીની કુચ્છ મનોદશાને કંડારે છે. રાસ્કોલનિકોવની સામે સંકુચિત વિચારસરણીવાળા રશિયન સમાજને મૂકે છે. આ નાટક દ્વારા યતા ખૂનમાં પરોક્ષ રીતે રશિયન નપુંસક સમાજ પણ ભળે છે. મૂળા ઢોરની જેમ સહન કર્યે જતા આ સમાજ પર જીલમ જીલ્લમ મૂડીવાદ દોસ્તોયેવ્સ્કીના પ્રહારોનો ભોગ બને છે. જેનું ખૂન થાય છે તે વૃદ્ધ અને લુગ્ગિન આ મૂડીવાદી સમાજના પ્રતિનિધિ છે. આ પાત્રોનાં વર્ણનોમાં લેખક ધારદાર વ્યંગને ઉપયોગ કરે છે અને એ રીતે તેમનું નૈતિક કહંગાપણું વ્યક્ત થાય છે એટલા માટે જ રાસ્કોલનિકોવ આ વૃદ્ધાને જતું કહે છે, તેને મસળી નાખો તો કશો ફેર ન પડે, જિલ્લત સમાજ પર મોટો ઉપકાર થાય. પણ એનું ખૂન કરવા જતાં રાસ્કોલનિકોવ પોતાનું પણ ખૂન કરે છે. બીજી તરફ લુગ્ગિન પણ દંભી અને ચોખ્ખા સમાજનું પ્રતિનિધિત્વ કરનારો છે. તે રાસ્કોલનિકોવની 'Shipcabin'નાં આવે છે તે વખતની તેની ભાષા, તેના ઉચ્ચારો, તેના સુવાણો પહેરવેશ, ટાપટીપ આ બધું કૃતક, દંભી. આ સુવાળપની પાછળ ગમે તેવું અધમ કૃત્ય કરવાની તૈયારી છે. માર્મેલાદોવની દ્વન્દ્વક્રિયાના દિવસે સોન્યા સાથેનું તેનું અમાનુષો વર્તન આનું એક ઉદાહરણ છે. દોસ્તોયેવ્સ્કી તો તેને સમાજની નૈતિકતાનો અંચલો ઓઢીને ફરનારા તરીકે ઓળખાવે છે. તે તો પોતાની જાતને જ બધાના કેન્દ્રમાં જુએ છે, એટલે



આત્મરતિથી છલોછલ છે. તેના અને વૃદ્ધાના વર્ણનમાં દેસ્તોયેવ્સ્કીનો રાષ પણ પ્રગટ થાય છે. પાત્રોનાં વર્ણનોની સાથે સાથે ટીકા-ટીપણી, ઉગ્ર ચર્ચાઓ પણ ચાલે છે. એમાં સર્જક તરીકેની વિશેષતા અને મર્યાદા જાને જોવા મળે છે. પાત્રોનાં વર્ણનો, સંવાદો દ્વારા તેમના એકલતા, ચત્યતા આલેખાય છે, સ્થળોનાં વર્ણનો-જેવાં કે, દારૂનું પીકું, મોન્યા, રાસ્કોલનિકોવ તથા સ્વિદ્રજેવલોવની ઝોરડીનાં વર્ણનો, હેથ માર્ફેટનો વિસ્તાર-માં ગરીબી, માદગી ડોકામાં કરે છે. રાસ્કોલનિકોવને તો ગરીબાઈ સાથે અવિનાશાવી સમ્બંધ છે.

આ નવલકથામાં વેશ્યાના વ્યવસાયની વાત રચનારીતિના અવિશાળ્ય તત્ત્વ તરીકે આવે છે, માર્મેલાદોવની સાવકી પુત્રી સોન્યા પોતાના કુટુંબના ગુજરાન માટે થલો ટિકિટ લઈને વેશ્યાનો વ્યવસાય સ્વીકારે છે. રાસ્કોલનિકોવની માતા અને પોતાની બેન દોન્યાનો કુટુંબ સ્થિતિના કેન્દ્રમાં ગરીબાઈ જ છે. રાસ્કોલનિકોવ સોન્યા અને દોન્યાનો સમાન્તરે વિચાર કરે છે. સોન્યા જેની જ દોન્યાનો નિયતિ થાય તો ? એ જાનેને પોતે કરેલા સ્વાર્પણનો ખમાલ પણ છે ખરો એવો પ્રશ્ન તેને થાય છે. અહીં તેને માર્મેલાદોવના શબ્દો, યાદ આવે છે : *For every man must have some where to turn....* થોડી જ વાર પછી તે પદર સોળ વર્ષની લયડિયા ખાતી છોકરી પાછળ પડેલા એક જડિયા ગ્રંથાને જુએ છે, તે જ વખતે એ બોલી પડે છે : ‘અરે, સ્વિદ્રજેવલોવ ! અહીં તારે શું જોઈએ છે ?’ અહીં સોન્યા અને દોન્યા એક બની જાય છે. કારણ કે સ્વિદ્રજેવલોવે દોન્યા સાથે એવું જ વર્તન કર્યું હતું. અવિશ્યમાં આલેખનારી ઘટનાઓના એવાણુ અહીં વરતાય છે. દા. ત. પોલીસ સ્ટેશનમાં વેશ્યા જોડે સંકળાયેલા પ્રસંગો, રાસ્કોલનિકોવનો હેથ માર્ફેટ પાસે વેશ્યા સાથેનો સન્નિકર્ષ, શ્રીજ પાસે એક સ્ત્રીનો આત્મહત્યા કરવાનો પ્રયત્ન, શેરીમાં બીખ માગતી સોન્યાની પ્રતિકૃતિ લાગતી છોકરી; પાંચ વર્ષની વયની આમંત્રણ આપતી છોકરીનું સ્વિદ્રજેવલોવનું આવૃત્ત સ્વપ્ન..... આ બધામાં વેશ્યાવૃત્તિના અંશો એક થા ખીજી રીતે સંકળાયેલા છે. વ્યાપક સન્દર્ભ અને સામાજિક સમસ્યાના અનુસંધાનમાં એક જાણુ મૂડીવાદ અને ખીજી જાણુએ વેશ્યાવૃત્તિનું આલેખન થાય છે. ઘટનાઓની યોજના એવી રીતે યદ્ય છે કે નિર્દોષતા અને હુચ્ચાર્ધની બેદરેખા જૂંસાઈ જાય છે. આ બે ને અલગ કરવા માટે કઈ ભાષા કામ લાગે ? અહીં તો સદ્ અને અસદ્ની ભાષાનો સન્દર્ભ જ બદલાઈ જાય છે, શબ્દો ઉપહાસભર્વા બનીને પોતાની

કાન્તિ ગુમાવી દે છે.

પિટર્સબર્ગની જાણ પણ જોવા જોવી છે. પાંડુરોગી આ શહેરમાં શુદ્ધ હવા નથી, અવકાશ નથી, વાતાવરણમાં ભેજ અને દુર્ગંધ છે, અન્ધકારના આછા ઓળા પડેલા છે. રાસ્કોલનિકોવની Shipcabinમાં હત્યાનો નકશો તૈયાર થાય છે, તેની મા એ ઓરડીને કાફીન સાથે સરખાવે છે, ખારી વગરની આ ઓરડી આખા નગરનું પ્રતીક છે. કેદખાના જોવા આ નગરમાં ઘ્રવાયેલા, દુભાયેલા, શાપિત લોકો જ રહે છે. એકલવાયા, દુઃખિયારાં, વિવિધ નીકોનો જાણે માળો છે. હત્યા કરવા જતો રાસ્કોલનિકોવ વિચારે છે કે આ શહેરમાં ખગીચો નથી, કુવારો નથી, માત્ર દુર્ગંધયુક્ત હવા છે. એકબીજાની વિખૂટા પડી ગયેલા અને છતાં સાથે રહેતા લોકોની નારકાય વાતનાઓવાણું આ નગર છે. સામાજિક અને અસામાજિક, સંત અને શેતાન, દુર્જન અને શેતાન-એવાં બે બે રૂપ માનવીનાં છે. માનવીનું રૂપ ગમે તે હોય પણ માનવી પોતાની વેદનાને ચાહે છે. માર્મેલાદોવ જોવા તો પોતાની દૈનિક પરિસ્થિતિની કબૂલાત, રાસ્કોલનિકોવ આત્મગ કરીને પોતાના દુઃખને વાજખી, ડેરવવાનો પ્રયત્ન પણ કરે છે. છેવટે રાસ્કોલનિકોવ એવા તારણ પર આવે છે કે ગરીબી ખરાબ વસ્તુ નથી પણ માણસ જ્યાં જાય છે તે જગ્યાઓ જ મંદી છે. તેનું વર્તન ઘણી વખત અસંગત લાગશે. ક્યારેક તે પીધેલી છોકરીને મદદ કરવા તત્પર બને છે તો ક્યારેક નિર્જીવ ફેરવીને એને એના લાગ્ય પર છોડી દે છે.

સામાજિક અસમાનતાઓને કારણે રાસ્કોલનિકોવના ચિત્તમાં અપરાધનું ખીજ વધાય છે. તેનું વ્યક્તિત્વ એને તેની આકાંક્ષાઓ વચ્ચે મેળ ખાતો નથી. આમ છતાં તે સાચા અર્થમાં ભીંડી સંવેદનશીલતા ધરાવનાર, નૈતિક સજ્જાનતાને તેના બધાં જ પરિમાણો સાથે જાણનાર, વાસ્તવિકતાને પૂરેપૂરી ઓળખનાર વ્યક્તિ છે. સામાજિક અનિષ્ટો સામે તેને આકરો રોષ છે, એ બધું તેનાથી સહન નથી થતું. પોતે કરેલા અપરાધનાં જ કારણો મળ્યાં છે તેમાં આ પણ એક છે. જો કે આ બાબતમાં તે પોતે પૂરેપૂરો સ્પષ્ટ નથી. એક બાજુએ નેપોલિયન થવાની તેની મહત્વાકાંક્ષા, ખીજી બાજુએ કુટુંબની દૈનિક સ્થિતિ, ત્રીજી બાજુએ કોઈ આત્મી શક્તિનું વર્ચસ, ચોથી બાજુએ પોતાની ઓરડી માટેનો રોષ, પોતાની જાત, સમાજ, પરિસ્થિતિ પ્રત્યેના ધિક્કાર આ બધાં પરિણામો આ ખૂનમાં લાગ લગવી જાય છે. તે કહે છે ખરોઃ 'આ ખૂન મેં મારા માટે કર્યું છે, માત્ર મારા માટે જ કર્યું છે.' એટલું

તો ચોક્કસ છે કે આ ખૂન તેણે માત્ર પેસા માટે કર્યું નથી જે સમાજના પરિસ્થિતિમાં જીવે છે તેનાથી તેને સન્તોષ નથી પોતાના વર્તુળની ખડાર જવા માટે તે હત્યા કરે છે યુનિવર્સિટીમાં તો તેના કોઈ મિત્રો પણ ન હતા સમાજથી વિચિત્ર અને એકલા પડી ગયેના આ પાત્રની સવેનનાને નવનકથાકારે સૂક્ષ્મતાથી તપાસી છે તે જ્યારે તો પોતાની જાનથી પણ અજાણે પડી ગયો છે પોતાના લાગણી વિચાર, ભૂતકાળ - આ બધાથી તે અજાણે પડી ગયો છે પુનઃ પાણીમાં પોતાની જાણ જુએ છે તે પણ બદલાઈ ગયેલી છે તે જાણે કે હવામાં ભીંચે ને જીંચે ગતિ કરે છે તેને કોઈની દયા, અપત્તી નથી તે કોઈને મળવા માગતો નથી 'મને એકલો રહેવા દો' આ તેનું મુખ વાક્ય છે ખૂન કર્યા પછી મા અને મહેન પ્રત્યેનું વર્તન પણ બદલાયેલું છે તેમના પ્રત્યે પ્રેમ છે કે ધિક્કાર એ જ તે કળી શકતો નથી આ બધાના મૂળમાં સમાજનું વાતાવરણ પણ રહેલું છે આ સમાજ તેના અંતરજ સાથે લગી ગયેનો છે

નવનકથામાં અવારનવાર આવતા હિંસાના દસ્તો, મૃત્યુનું કલ્પન પીળા રંગનું કલ્પન રાસોલનિકોવને લવ પમાડે છે વૃદ્ધાનું ખૂન કરતા પહેલાં રાસોલનિકોવને સ્વપ્ન આવે છે એડૂતો લોકાને મારે છે તેનું સ્વપ્ન ખૂન કર્યા પછી પોલીસ અધિકારી તેની મકાનમાલિકાથી ઈલ્યા પેટરોવિચને મારે છે તેનું સ્વપ્ન અને ફરી વાર તે વૃદ્ધાનું ખૂન કરે છે તેનું સ્વપ્ન તેને આવે છે આ બધા અનુભવો, લાગણીઓ તેને સતત વિચારતો કરી મૂકે છે આ જગતનો એક જ મોટો અને મહાન કામદો છે હત્યાનો રાસોલનિકોવ વૃદ્ધાની હત્યાની સાથે સાથે પોતાના સિદ્ધાંતોની પણ હત્યા કરે છે તે કોઈ પણ ભોગે ટકી રહેવા માગે છે એટલે સ્વાભાવિકપણે ને પોતાના કાર્યમાં એ ચાલેલો રહે છે ખૂન કર્યા પછી પણ એ વિચારે છે કે હું કઈ સામે ચાલીને ખૂન કરવા થોડો ગયેલો ? અને જના ખૂનનો નકતો તૈયાર કરીને જ તે જાય છે તેને સ્નાન નથી, તાવનું ઘેન છે મન શૂન્યતાવાળું છે છેલ્લે તે સોન્યાને કહે છે મેં નહીં પણ કોઈ આસુરી વૃત્તિએ ખૂન કર્યું છે આમ તે કશાક અગમ્ય તત્ત્વથી દોરાઈને ખૂન કરે છે ખૂન કર્યા પછી એ કેવી રીતે કર્યું તેનું વર્ણન રમૂજ આદેશમય ભાષામાં કરે છે પણ આ વર્ણન પીકામાં આવેલો કારકુન સાચું માનતો નથી તે ધીમે ધીમે વિચાર, વાણી અને વર્તન વચ્ચેનું અંકુશ મુમાવતો જાય છે પોતાના કાર્યની ચોખ્ખતા ઠસાવે છે પોતાની ઈચ્છા, ચેતનાથી ભિન્ન એવું

કશું તેને પોલિસ અમલદાર પોરકાવરી પાસે લઈ જાય છે. 'પતંગિયું આગમાં ઝંપલાવે છે. મારું હૃદય ધડકે છે. એ જ ખરાબ છે.' પોતે કરેલી હત્યાની ઘટનાને જીવંત બનાવવા માટે બેલ વગાડે છે. આમ તેના મનની ગતિવિધિના આદોલન વ્યક્તિઓના સન્દર્ભમાં, તેની પોતાની જાત સાથેના સન્દર્ભમાં નિરૂપાયાં છે.

આ નવલકથાનો અર્થ સમજવા માટે રાસ્કોલનિકોવનો ખીખાં પાત્રો સાથેનો સમ્બન્ધ પણ તપાસવા જોવો છે. રાસ્કોલનિકોવ તથા સોન્યાની સાવકી મા કેટરીના ઈવાનોવાનો સંબંધ વિશિષ્ટ છે. પોતાની નૈતિક માન્યતા તથા જીવન પ્રત્યેના વિચિત્ર દષ્ટિકોણને કારણે રાસ્કોલનિકોવ પછી સોન્યાની માતૃ સ્થાન આવે. સોન્યાના 'સત્ય' કરતાં જુદું એવું તેણે સત્ય રાસ્કોલનિકોવના 'સત્ય' સાથે વધારે તાદાત્મ્ય ધરાવે છે. કેટરીના કોઈ પણ ભોગે ન્યાય ઝંખે છે. સાવકી મા માટે સોન્યા કહે છે : 'તે પવિત્ર છે. સોન્યા સાથેની ત્રણે મુલાકાતમાં રાસ્કોલનિકોવે ન્યાયનો આગ્રહ રાખ્યો છે. કેટરીના એવા ભ્રમમાં રાખે છે કે કયાંકથી મદદ આવશે, ખીખાં શહેરમાં તે જશે, સુખી થશે, કોઈ છાત્રાલયની સુપ્રિન્ટેન્ડેન્ટ થશે. ભવિષ્યમાં ન્યાય મળશે એવી આશામાં તે અત્યારે અન્યાય વેઠી લેવા તૈયાર છે. રાસ્કોલનિકોવ પણ સમાજવ્યવસ્થામાં ક્રાંતિ લાવવા માગે છે, આમ કરવા માટે વર્તમાન વ્યવસ્થાને ખતમ કરવી પડે. નીતિવાદી વ્યવસ્થાનો આગ્રહ રાખતી આદર્શવાદી ફિલસૂફી સામે રાસ્કોલનિકોવને વિરોધ છે. તે પોતાની આગવી નીતિ સર્જી લેવા માગે છે. 'રક્તપાત કરવા માટેની નૈતિક સંમતિ'ની તે વાત કરે છે. આ પણ તે અંતરાત્માને નામે જ કરવા માગે છે. શક્તિ વિના તો કશું થઈ જ ન શકે અને શક્તિ મેળવવા શક્તિ જ જોઈએ. આ ખાતે પાત્રો પોતાના અભિમાન ટકાવીને જીવવા માગે છે, પોતાની ધવાયેલી એતનાને ટકાવી રાખે છે. આમ તો રાસ્કોલનિકોવ ઈશ્વરમાં માને છે પણ સોન્યાને કહે છે કે ખરો : 'પણ કદાચ ઈશ્વર છે જ નહીં.' આમ તે પૂર્વનિર્ણીત વિચારવ્યવસ્થા સામે મુક્ત બહરે કરે છે. બધારે કેટરીના પોતાની રીતે બળવો કરે છે. પોતાના મરણ સમયે પાદરીને બોલાવવાની ના પાડે છે; પાદરીને આપવાના પૈસા પણ નથી. તે તો બોલી જોડે છે : 'મેં કોઈ પાપ કર્યું નથી. ઈશ્વરે મારા જીવને માફ કરવી જોઈએ. મારા દુઃખની એને ખબર છે.. એ માફ નહીં કરે તો પણ મને પરવા નથી.'

‘કાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’નાં પાત્રોને આ સંદર્ભમાં તપાસી શકાય. દોસ્તોયેવ્સ્કીનું ‘એક પાત્ર કહે છે કે માનવહૃદય ઈશ્વર અને શેતાનની યુદ્ધભૂમિ છે. આની પ્રતીતિ આ નવલકથામાં અને ‘ધ ઈડિયટ’માં થાય છે. આ કૃતિનાં પાત્રો જન સાથે જ મેદરચો માંડે છે, ઉગ્ર ચર્ચાઓ કરે છે. બે વિરુદ્ધ વિચારસરણી ધરાવતાં પાત્રો વચ્ચે પરિસ્વાદો ચાલ્યા કરે છે અને આ બંધાના કેન્દ્રમાં સદ્ અને અસદ્ છે. પણ આનો અર્થ એ નથી કે આ બધું યાંત્રિક રીતે સ્થાન પામી જાય છે. ઘટનાવિન્યાસ, વાતાવરણ કૃતિમાં રચાતું રચાતું આપણી આગળ પ્રગટ થાય છે. પરસ્પર વિરોધી પાત્રો, વિચારો યુગ્ધાતા યુગ્ધાતા આવે છે. આ બંધાને અંતે આવે છે મુક્તિ. જે છે તેમાથી મુક્તિ, જે નથી તે થવાની ઝંખના. દરેક પાત્ર પોતાની જવાબદારીપૂર્વક ઈષ્ટ કે અનિષ્ટનો માર્ગ મહશ્વ કરે છે. નાયક-નાયિકાઓની સ્વનાંત્ર વિચારધારાઓની સાથે ખીજાં પાત્રોની વિચારધારાઓ ભળે છે અને એને કારણે નવલકથાનું નિમ્નધન ગતિશીલ બને છે; પરિણામે અનેક અર્થઘટનો શક્ય બને છે. આમ નવલકથાની તપાસમાં વિરોધી વિચારધારાઓની ગતિ તથા તેમની વચ્ચેના સંઘર્ષ નવલકથાનું કેન્દ્રસ્થ મોટીદ બની રહે છે. પાત્રો માંદગીની પ્રતીકયોજના દ્વારા અહીં સાકાર થાય છે. દરેક પાત્રની કોઈ ને કોઈ પ્રકારની માંદગીના આપણે સાક્ષી બનીએ છીએ, નવલકથાના જાતેજાતમાં આ જોવા મળે છે. નવલકથાને અંતે આવતા ભરતવાક્ય વિશે મતભેદો તરો છે. મૂળ પ્રશ્ન એ છે કે રાસ્ટ્રોલનિકોવની જિંદગીને અંત આવ્યો ખરો ? નવલકથાનું મુખ્ય આકર્ષણ ઉપસંહાર છે. રાસ્ટ્રોલનિકોવને અંતે જે સ્થાન આવે છે તે મહત્વનું છે. એક પ્રકારના જીવલેણ જંતુઓ માણસો પર હુમલા કરે છે, માણસો પાગલ અને આક્રમક બને છે. જે માણસ પોતાની જાનને સત્યના સંત્રી, બુદ્ધિશાળી માને, પોતાના અભિગમને વૈજ્ઞાનિક માને, નૈતિક માન્યતાઓને સર્વસ્વ માનીને ચાલે તેમને આ રોગ લાગ પડે છે. આ બુદ્ધિવાદના રોગની ચેપી અસરથી સંવેદનની ભૂમિકા ભજી અદશ્ય થઈ જાય છે. દરેક માનવી પોતે પોતાની જાતને સત્યનો રક્ષક માને છે. માણસો એકબીજાની હત્યા કરે છે. આ રોગ વિસ્તરતો જ જાય છે.

આ રોગચાળાની આજુબાજુ આ નવલકથાની રૂપરેખા દોરાઈ છે. વારંવાર આશ્ચર્યજનક ઘટનાઓ બનતી રહે છેતી આ પુરાણ કથા છે. માનવ-નિયતિ માનવીય પરિસ્થિતિ અને માનવ હોવાની શક્યતાને આ કથા નિર્દેશ કરે છે. Microbનો અર્થ સૂક્ષ્મ જંતુ અથવા વનસ્પતિ છે પણ રશિયન ભાષામાં

તેના સાહચર્યો હુકકરમાં જોઈ શકાય છે માત્ર માનસિક કે શારીરિક નહીં એવા આ રોગનો ભોગ માનવી અને તે શું પરિણામ આવે? આ રોગ આધ્યાત્મિકતાને પણ આવરી લે છે, એક વિવેચકના મત પ્રમાણે આ રોગ ને Psycho Pathology અને Possessionના સ્તરે પણ જોઈ શકાય, ૩૫૬ તરીકે ઘટાવીએ તો ખ્રીસ્તીક અને ધર્મના સ્તરે પણ જોઈ શકાય. એ રીતે નવલકથામાં કેન્દ્રસ્થાન આ રોગ પ્રાપ્ત કરે છે. આ સ્વપ્નના રોગની સાથે ખીખા પાત્રોના રોગને જોવાના સમજવાના રહે. સૌથી વધુ માંદગી પાત્ર સ્વિદ્રોગેવલોવ છે, તેની માંદગીને એક છેડા રાસ્કોલનિકોવમાં જોઈ શકાય છે. રાસ્કોલનિકોવની કથાના ગતિ બિમારીથી સ્વાસ્થ્ય-પ્રાપ્તિ સુધીની છે, તેનો એક છેડો સ્વિદ્રોગેવલોવમાં તો ખીજો છેડો સોન્યામાં જોઈ શકાય છે. સ્વિદ્રોગેવલોવ અને રાસ્કોલનિકોવમાંથી કોણે જમી જશે એ નક્કી નથી થતું. કેટલાક વિવેચકોના મતાનુસાર સ્વિદ્રોગેવલોવની માંદગીનું કારણ ઇતિહાસ છે. તેને રાસ્કોલનિકોવને ઇનકાસ જણાવામાં રસ છે. તેનો ધર્મ અને અધિકારમાં પરિણમે છે, તે ઈશ્વરમાં નહીં પણ ભૂતપિશાચમાં માને છે. ઈશ્વર ન હોય તો બધું જ શક્ય છે એ વાતનું સમર્થન આ પાત્ર ખોટી રીતે કરે છે. રાસ્કોલનિકોવની સમસ્યાઓને આ પાત્ર ઉત્તર છે. રાસ્કોલનિકોવ પોતાનો આગવો કાનૂન સ્થાપવા જાય છે, સ્વિદ્રોગેવલોવ કાનૂનભંગ કરવામાં માને છે. એ રીતે બંને અપરાધી છે. ઈલાઓની યાદ અપાવતો સ્વિદ્રોગેવલોવ જીવજંતુ પકડતા કરોળિયા જેવો છે. આવી ધૃત્વાસ્પદ અને કઠોર વાસ્તવિકતામાં જીવતા માણસની જિન્દગીનું શું? રાસ્કોલનિકોવને સ્વિદ્રોગેવલોવના રોગની પરખ છે. દોન્યાને પામવાના તેના પ્રયત્નોથી તે માહિતગાર છે. દોન્યાના અસ્વીકારથી તેનું પહેલું, મુદ્દમ મરણ થાય છે. દોન્યા જો સ્વીકારે તો તેને દુશ્મનમાંથી મુક્તિ મળત પણ એમ જનવું નથી. આત્મહત્યા કરતાં પહેલાં તે થોડાં સત્કાર્ય કરે છે પણ દોસ્તોયેવ્સ્કી સૂચવવા માગે છે કે માત્ર સત્કાર્ય નહીં સદ્વિચાર પણ જીવનમાં અતિવાર્ય છે. તે પોતે સર્જેલા ઇતિહાસથી જમી શકતો નથી આવી જ નવલકથામાં તેનું રૂપાંતર શક્ય જનવું નથી.

આ નવલકથામાં વિરુદ્ધ ગતિનાં જિન્દુઓ - માંદગી અને સ્વાસ્થ્ય, નરક અને મોક્ષ, વેદના અને મુક્તિ, અપરાધ અને શિક્ષા નવલકથાને આગળ વિસ્તારે છે. સ્વિદ્રોગેવલોવને આવડું સ્વપ્ન દોસ્તોયેવ્સ્કીની ચરમ સિદ્ધિરૂપ છે. ભયાનકતા, ભૂતાવળ અને અતિવાસ્તવના અંશોવાળું એ સ્વપ્ન નવલકથાને પ્રતીકાત્મક બનાવે છે. તેને અંતે સ્વિદ્રોગેવલોવ પોતાનો

## પુસ્તક સ્વીકાર

- (૧) શબ્દની શક્તિ - ઉમાચંદર જોષી (શ. ૩૨)
- (૨) ચિન્તયામિ મનસા - સુરેશ જોષી (શ. ૩૦)
- (૩) કાવ્યવ્યાપાર - હરિવંશભ ભાયાણી (શ. ૨૫)
- (૪) મીરાં - નિરંજન ભગત (શ. ૨૪)
- (૫) બાથટબમાં માછલી - લાલચંદર ઠાકર (શ. ૧૫)
- (૬) ત્રીજો પુરુષ - રઘુવીર ચૌધરી (શ. ૧૫)
- (૭) માનીતી અણમાનીતી - સં. શિરીષ પંચાલ (શ. ૩૨)  
(સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ)

ઉપરના બધાં પુસ્તકોના પ્રકાશક સદ્ભાવ પ્રકાશન - ૫૭/૬૨, કાપડિયા  
એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧.

- (૮) અત્રત્ર - વિજય શાસ્ત્રી (પ્ર. પોતે, શ. ૨૩)  
વિકેતા-સાહિત્ય સંગ્રહ, બાવા સીદ્ધિ, ગોપીપુરા, અરત. ૩૬૫ ૦૦૨

સૂચના :

એતદના ૪૯મા અંકથી વાર્ષિક સવાજમ શ. ૫૨૫૨ કરવામાં આવ્યું છે. આશા છે કે એતદના ચાહકો આ વધારો સહી લેશે. સવાજમ તાત્કાલિક મોકલી આપવા વિનંતી.

# **Alembic Glass Industries Ltd;**

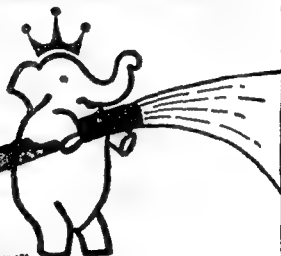
## **Baroda and Bangalore**

**Manufacturers of Glass Containers  
and Yerawares For Modern Living**



# હસ્તિ પાઈપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા:  
 હાસ્ટિઓલોય  
 પ્રાઇવેટ લિમિટેડ

અધિકાર : વાઈ-સી, મુમ્બઈ ૪૦૦ ૦૨૧  
 ● પશ્ચિમ અંગ્રેજી રોડ બે. ૭ એ રાજીસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PE 119 GJ

## અનુક્રમ

૧ રાનિઓ	-કમલ વેરા	૫	૧
૨ મધરાતે	-કમલ વેરા	૫	૫
૩ ગુલા	-મુકેશ વૈદ્ય	૫	૭
૪ અત્રત્ર	-સુરેષ હ ભુષી	૫	૮
૫ 'હાર્દમ એન્ડ પર્નિશમેન્ટ' વિશે	-નીતિન મહેતા	૫	૧૫

માલિક-મુદત પ્રકાશક કયા જોવી પણ નૂતન સોસાયટી ફાઉન્ડેશન, વડોદરા-૨  
મુદ્રણસ્થાન તત્કાલી પ્રિન્ટર્સ, અમુકી કુર્ચ, માધી બોર્ડિંગ મિલ પાછળ, વડોદરા

એતદ્-૫૦

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા કાશ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

૧૯૮૨ વર્ષ ૪ મઠ ૫૦ ત્રીઓ

સૌ. ઉપા. ભેષી ૫૭, નૂતન સોસાયટી, ફત્તમજ, વડોદરા, ૩૬૦ ૦૦૨

રશિક શાહ પુસ્તકાલય, બિહારી બાગી/૧, ફોન-૨૪, એસ. વી. રોડ, સાબરમતી,  
મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જમત પારખ આ/૨૦, બાબિઝ એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, આરોધર  
(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૫૨૫૯

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જમત પારખ મુબઈ, રશિક શાહ મુબઈ

પ્રા. મુકદ્દમે 'વસત' રોડન પાસે સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, સાબરમતી ૦૧૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સદાશિવ પ્રકાશન, નગીના પોળ, રત્નપોળ, અમદાવાદ

લેખન અવકાશનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉપા. ભેષીના સરનામે મોકલવા

સર્જનકામ કૃતિઓ જમત પારખને મોકલવી

એતદ્ દર મહિનાની ૫ દરમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સમયો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ ઉપા. ભેષી, ૫૭, નૂતન સોસાયટી, ફત્તમજ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨

## છ કવિતા

નીતિન મહેતા

૧

અડધી રાતે  
 મારામાંથી એક પડઝાયો ઊઠ્યો,  
 ચાલ્યો, પુરશી પર બેઠો,  
 પાસેના ટેબલ પર બે કાણી ટેકવી,  
 બે હથેળીમાં માથું મૂકી,  
 બે આંખે બારી બહારના આકાશને તેણે  
 જોયા ક્યું  
 હું ધીમેથી જીઠી પુરશી પાસે  
 જવા ગયો,  
 પણ વચ્ચે ઠેસ વાગી  
 ને પડી ગયો  
 જરાક અમથો અવાજ થયો ના થયો  
 આટલી જ વાત.  
 — ને સામે હવા.  
 બસ પછી હું રોજ  
 અડધી રાતે જાગી,  
 ટેબલ-પુરશી ને બધે બારી  
 જોઈ છું.

૨

એક વાર હું પડી ગયો

તે મારે દરિયાના ટાંકા લેના પડ્યા  
હવે તો આખી રાત માથામાં  
દરિયો સૂસવાતો રહે ॥  
ને શુકલપક્ષમાં તો માડું માયું  
ફાટફાટ થાય છે.

૩

પછી અંગૂઠા નોડે સ્વપ્નું અથડાણું  
લીમડાની જેમ ફરફ્યાં કાનોમાતર  
ટ્રેનમાં મને ત્રણ મૂંઝો, ત્રણ ચક્ષુમાં  
ને ત્રણ હાથ જિગ્યા  
ભમે ત્રણેયે એકબીજા પાસે જાપાં માગ્યાં  
પાટાઓ પરથી ટ્રેન ઢોળાઈ ગઈ  
ખીણમાં ત્રણ સફરજનો ગળડી પડ્યાં  
જગ્યો ત્યારે  
હાથ, ચક્ષુમાં, મૂંઝો કચરા ટોપલીમાં  
પડેલાં જોવાં  
ગ્રહોં ધોવા ગયેા  
કપાળમાંથી ખીણ વહેતી રહી  
તેમાં જોવાં મેં લીમડાના વૃક્ષ નીચે  
પડેલાં ત્રણ સફરજનો  
આંખો બંધ કરી પાણીની છાલક  
ગ્રહોં પર મારવા  
ગયો તો  
આંખો ગળડી પડી સફરજન પર.

૪

ખડકાળ પર્વત પર જોખાઈ ગયેલા  
ગ્રાળ પયરા જેવું,  
ઘેટાંની આંખો ઉખાડીને  
તેના પર ચીટકાવી હોય  
ને હુલ્હની મૂર્તિના કાન ઉપસ્યા હોય  
ને હવાથી ટોચાઈ ટોચાઈને

આગણી થઈ ગઈ હોય તેવો ચહેરો  
 તથા ઉપરાઉપર ચઢી ગયા હોય તેવો હોઠ  
 વચ્ચે જંગલની વચ્ચે ચાલી જતી  
 કેડી જેવી જાણ,  
 જે નસકેરાં વચ્ચેથી ટપકતા શ્વાસ.  
 કોઈ વાર  
 હથેળી વચ્ચે  
 થકિલા જડખાને જોઠવું છું  
 ત્યારે લાગે છે-પર્વત પરનો  
 પથરો ધરતીકંપ થાય  
 ને હલખલી ઊઠે  
 તેમ હાથમાં રહેલો આ પથરો  
 ખણખણી ઊઠે છે  
 ને માથું કબાટમાં મૂકી  
 હું પછી જિંઘી જાઉં છું.

પ

ચાલતાં ચાલતાં આ પુલ સુધી તો  
 હું આવ્યો છું  
 સામે જોઉં છું તો પીળા એક દીવાલ છે  
 તેના પર લાલ રંગનું એક ધાણું છે  
 મારા પગ પાસે ચમકતી રેતી ઝોઢી  
 નદી સુતી છે  
 ને મને તરસ લાગી છે .  
 મારા મળામાંથી ધૂમરી ખાતાં તમરાંઓ  
 સતત બિડચા કરે છે  
 પીળા દીવાલ ક્યારે ખુલશે  
 તેની રાહ જોઉં છું  
 તો લાલ ધાખામાંથી એક પક્ષી બેઠો છે  
 ને સૂરજ પર જઈ બેસે છે  
 પૂલ ધીમે ધીમે જિંચકાય છે  
 રેતી ઉછળતી ઉછળતી જાતી સુધી

આવે છે

સૂરજને ચાંચમાં લઈ પક્ષી

ભેડે છે

ભારી આંખ નદીના પાણીમાં

હાડી ભેતરી ભથ્થે

હું ત્રમત્રમાટથી દટાઈ જાઉં છું.

૬

તને જોતાં મારામાંથી

સમુદ્ર ઉછળીને પંખી બની

તારી છાતી પર ખેસી ભથ્થે છે

ભારી આંખોમાં થીજી ગયેલી નદીઓ

વટાળિયો થઈ તારા શરીર પર

ફરી વળે છે

ઝેર પાયેલા મારા હાથથી

તને હું જગ્યાએ જગ્યાએ દંડ દઉં છું

મારા આવેજો જ્યારે તારા

નિશ્વાસ બની

મારા પર તારાં આંસુ ટપકાવે છે

તારા પહોળા હાથ મારા શરીર પર

ફોસ જેમ ખેડાય છે

ત્યારે માડું માથું, આંખો, હાથ

બધું પેલું પંખી ચણી

ભેડી ગયું હોય છે.

હવે હું યુદ્ધભૂમિ જેવો લથબથ



## એ રચનાઓ

ડબલ્યુ. એસ. મેરવિન

અનુ. અરુણ અડાલજી

### ‘વરસાદ પછી સૂર્યાસ્ત

જદ્દ વાદળો પસાર થાય તેની પુત્રીને શોક મનાવતી  
સાંભળી નહીં શકતી કોઈ કંઈ કહે તેને  
પ્રત્યેક ક્ષણ છે ક્યારેય નહીં ઉઘડેલાં કમાડોમાંની એક

નાનકડા શીતળ ઝરણાં હું જ્યાં જાઉં ત્યાં  
તમે સ્પર્શો હૃદય  
રાત પાછળ પાછળ આવે

અધકાર શીતળ છે  
કારણ તારાઓને એકમેકમાં શ્રદ્ધા નથી,

### ‘ઉઠારી

તારા ખ્યાલમાં હું ઝૂકું મૌન પાણી પર  
આ માથું  
દેખાય  
પૃથ્વી ફરે છે  
આકાશને ગતિ નથી,  
એક પછી એક મારી પાંપણો પોતાને મુક્ત કરે  
અને પહોંચાય  
અને પોતાને મળે પહેલી વાર  
છેલ્લી વાર

## સંજ્ઞાઓ

ડબલ્યુ. એસ. મેરવિન  
અતુ અરુણ અડાલબી

મારા અર્ધા જીવન પૂર્વે  
જોતાં નદી પ'ખીઓ

પરોઢ  
અવેત પ'ખી છોડી દે

નિયિત્ર  
હોણું કોઈ પણ સ્થળે

પાંદડાઓ સમજે છે કૂલો  
પૂરતા પ્રમાણમાં

અત્યેક બિંધનાર  
પરેશાન  
પોતાના પ્રકાશથી

મીન  
છે મારો જોવાળિયો

જન્મ્યા એક વાર  
જન્મ્યા અહર્નિશ

નાનો ફૂતરો ભંસતો  
ધણે બેઠે દીવાલોની લીતર

પવન જાગે છે અંધકારમાં  
જાણતાં એ જાન્યું છે

સંગીત થઈ જાય  
એક બારાની પેલે પાર  
નહીં ચાલ

બારી  
ઘરમાં  
એક અંધ માણસના

એક ધૂમ  
છાપરા અંધારતી

ત્વરિત દિશત  
એક જોડા જોડું

પડછાયાઓને કૂંચીઓ નહીં  
પવન તેમને હલગલાવે

મૌન નદીઓ  
આપણી ગમ પછડાય  
પ્રુલાસાઓ વિના

નગર જિલ્લું  
નદી પાસે  
મશાલો સાથે

અંધ  
યાદ કરતાં મને જાળપણમાં

કડવાશ બિયારણની  
એક જાતનું શાન

લાયકા  
તે મકાનમાં પ્રવેશે ત્યાં લગી

તેમનાં જોડા જુઓ  
જુઓ ઠેવી ખરાબ રીતે  
એ ઘવાયા છે

બહેરા  
કાન માંડે તેતું હૃદય સાંભળવા

સાંભળે નામ એક મહાન તારાતું  
ક્યારે ય નહીં જોયેલ

ખરક  
વરસે જરદાસુના વાડામાં  
જાણે પહેલાં ત્યાં જઈ આવ્યો હોય

ધંટડી હલકાય  
આકાશ ઘેરાય

નજરે પડે  
છે તેવાં નહીં  
પણ તેમને જે વારે છે તેવા

ચાલ

ઉઘાડવાળા રાત  
માહલીઓ  
ઉછાળા મારતી તારાઓ લાણી.

સાહિત્યતત્ત્વ વિશેની સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચામાં અનેક વાદ જોઈને ઠેઠલાકની 'ધીરજ ખૂટી જતી હોય છે. સાહિત્યતત્ત્વના મૂળભૂત મુદ્દાઓ પરત્વે એકવાક્યતા પ્રવર્તતી નથી અને તેથી એ અંગેની વિતર્કમાં જ રસ લેનારો એક વર્ગ જિભો થયો છે જે ગમ્ભીર પરિભાષા અને ભાષીકરીને જિભી કરેલી દુર્બોધતાની આડશે અરાજકતા ફેલાવવાના રૉમેન્ટિક અભિનિવેશને જ છુટ્ટો દોર આપતો હોય છે એવું ઠેઠલાક અકળાઈને કહેવા લાગ્યા છે. આપણી નેમ તો સાહિત્ય કૃતિના હાર્દમાં પહોંચવાની હોવી જોઈએ. આ કહેવાતી તાત્ત્વિક ચર્ચાની જટા-ભળ જો એમાં જ અન્તરાયરૂપ થતી હોય તો ન્યુપત્તિમતાના આભાસી ગૌરવને નામે એને ઓવરધા કરવાનો કશો અર્થ નથી એવું કહેવાતું સંભળાય છે. એરિસ્ટોટલના સમયથી આ જિહાપોહ ચાલતો આવ્યો છે. કોઈવાર 'Mimesis' ના પર વધારે ભાર મૂકવામાં આવે છે તો કોઈ વાર ભાષા અને અભિવ્યક્તિની વીગતો પર, એરિસ્ટોટલ પ્લેટોની વિચારણાનું પુનઃસંસ્કરણ કરે તો એરિસ્ટોટલના અનુગામીઓ એની વિચારણાનું પુનઃસંસ્કરણ કરે. આમ આ પ્રવૃત્તિ સતત ચાલ્યા કરતી હોય છે અને સદા ચાલ્યા કરશે એવું લાગે છે. આથી ક્યારેક તો આપણા હાથમાં સાહિત્યતત્ત્વ વિશેના સિદ્ધાન્તોનું સુનિશ્ચિત સ્વરૂપનું અને કાયમી માળખું આવી જશે એવી આશા કઠારી નીવડે છે. આવું કશુંક સિદ્ધ કરવાના મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રયત્નો નથી થયા એમ નહિ. નેહ્રોપિ કૃષ્ણે આવો પ્રયત્ન એમના પુસ્તક 'એનેટોમિ ઓવ ક્રિટિસિઝમ'માં કર્યો છે. એમને આશા હતી કે એઓ સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તોનો સર્વાશ્લેષી સમન્વય સિદ્ધ કરી શકશે. પણ એ પુસ્તક તો એમની પ્રખર આન્તરસૂઝથી પ્રકટેલા થોડાંક નિરીક્ષણોનું સંકલન જ બની રહ્યું છે.

આપણે ત્યાં ભારતીય રસમીમાંસાની જે કાંઈ ચર્ચા થોડાક તા-

છે તે બહુધા મૂળ કૃતિઓમાં ચર્ચાયેલા વિષયો અને સિદ્ધાન્તોને સરળ ભાષામાં મૂકીને સુબોધ બનાવી આપવા પૂરતી મર્યાદિત રહી છે. સંસ્કૃતનો અભ્યાસ નહિ હોવાને કારણે મોટા ભાગના સાહિત્ય વિવેચકો મૂળ કૃતિ સુધી પહોંચી શકતા નથી. એમને ધ્યાનમાં રાખીને આવો મર્યાદિત પ્રયત્ન કરવામાં આવે છે. પશ્ચિમમાં જે પ્રશ્નો ઊભા થયા છે અને જેની મીમાંસા સતત ચાલ્યા કરે છે તેની સાથે આપણી સાહિત્યમીમાંસાને સાંકળીને પૂરક સ્વરૂપનું કશુંક ઉપજાવવાનો પ્રયત્ન ભાગ્યે જ થયો છે. આપણી ભાષા વિષયક વિચારણા અને પશ્ચિમમાં એ વિશે થતી રહેલી વિચારણાનું તુલનાત્મક અભ્યયન થવું ઘટે. આપણાં મંશાધનો અભ્યાસાલુ વિષયોની મર્યાદામાં મોટે ભાગે પુરાઈ રહ્યા છે.

પશ્ચિમમાં પણ રૂપરચનાવાદ કે સંરચનાવાદની સામે ઉગ્ર પ્રતિક્રિયાઓ પ્રકટ થવા લાગી છે રૂપરચનાવાદીઓ ઐતિહાસિક પરંપરા પર મૂકાતા વધારે પડતા ભારનો વિરોધ કરતા હતા. છતાં એઓ આજ સુધી એ ઐતિહાસિક પરંપરાને સાવ ટાળીને ચાલવાનું સાહસ કરી શક્યા નથી. હવે રૂપરચનાવાદીઓ કેવળ પુરાણ પૂર્વજોને ઘટે એવો આદર પામે છે એટલું જ. સંરચનાવાદ સાહિત્ય પરત્વે ઝાઝો ઉપયોગી પુરવાર થયો નથી એવું કહેવાવા માંડ્યું છે. જો તમે વિવેચનના અમુક એક અભિગમને જ સ્વીકારીને કૃતિ વિવેચન કરો તો એ મર્યાદિત સિદ્ધાન્તના ચોક્કામાં સંકુલ અને બહુ પરિમાણી કૃતિને પરાણે જડી દેવાની જોડુકમી કરવા જેવું જ થાય. આ પ્રકારના reductive criticism-થી કૃતિની સમૃદ્ધતાને ન્યાય થઈ શકે નહિ. આવી દોહાચમાન પરિસ્થિતિમાં કશું સ્થિર સુનિશ્ચિત હાથ લાગી શકશે ખરું ?

થોડે થોડે ગાળે આક્રમક ભાષામાં જૂના વિવેચકો અને સર્જકો પર હુમલો કરીને ઉદ્ધામવાદી વલણ અખત્યાર કરી પોતાની નવી ભૂમિકાની માંડણી કરી આપતા ખરીતાઓ બહાર પાડવાના તત્ત્વજ્ઞાઓ આવે છે. આ બધા ખરીતાઓ પણ મોટે ભાગે પરસ્પર વિરોધી હોય છે. એવું કાર્ય જન્યુતિ લાવવા કરતા સનસનાટી ફેલાવી દેવાનું વિગેષ હોય છે. આથી એને આધારે સાહિત્યિક આબોહવા નક્કી કરવા જઈએ તો કદાચ આપણે થાપ ખાઈ બેસીએ.

સાહિત્ય સાથે જેને મોટે ભાગે લેવાદેવા છે એવો વર્ગ શું કહેતો હોય છે અને કરતો હોય છે તે જાણવું જરૂરી થઈ પડે છે. આથી આપણે સાહિત્યનો શિક્ષક-વિવેચક કૃતિ જોડે શું કરતો હોય છે તેની માહિતી મેળવવી જોઈએ. સાહિત્યનો શિક્ષક જ્યારે કવિતા લઈને વર્ગમાં જાય છે ત્યારે કવિતા સાથે કેવી રીતે વર્તે છે તે આપણે જાણવું જોઈએ. મોટે ભાગે વર્ગમાં કાવ્યનો ગદ્યાન્વય,

સરળ ભાષામાં એના ‘અર્થ’ની સમજૂતી-આટલું જ થતું હોય છે. એથી વળી દોઢ આગળ જાય છે તો અલંકાર અને છન્દ ઓળખી જતાવે છે, કાવ્ય પ્રકાર વિશે કંઈક કહે છે અને દોઢક વાર કવિના જીવન વિશેની રોચક વીગતો આપે છે. માધ્યમિક શિક્ષણના સ્તર પર સાહિત્ય વિશેની જે સમજ હોય છે તેથી વધુ સૂક્ષ્મ સ્વરૂપની સમજ ઉચ્ચતર શિક્ષણમાં ખીલતી આવે એવું આપણે ધ્રુવતા હોઈએ છીએ. પણ વાસ્તવિકતા કંઈક જુદી જ છે. આ સમજ કેવીક ખીલી હોય છે તે એવું હોય તો આપણા અભ્યાસક્રમનાં માળખાં તપાસો, આપણાં પાઠ્યપુસ્તકો પર નજર નાખો, વિદ્યાપીઠોમાંના સાહિત્ય વિભાગોથી કામગીરી નિહાળો, પરીક્ષાના પ્રશ્નપત્રો પર નજર નાંખો—આથી પરિસ્થિતિને ખ્યાલ આવી જશે. આપણી વિદ્યાપીઠોમાં સાહિત્ય વિભાગ તરફથી એની અભ્યાસ સંશોધનની પ્રવૃત્તિને ખ્યાલ આપે એવાં સામયિકો ભાગ્યે જ પ્રકટ થતાં હોય છે. આથી બધું બાંધે ભારે ચાલ્યા કરતું હોય છે. ધણી જગ્યાએ તો સાહિત્ય વિભાગના અધ્યક્ષનાં રુચિ શક્તિ આખા વિભાગની મર્યાદા બની રહે છે.

આમ છતાં આપણે એટલી તો અપેક્ષા રાખીએ કે સાહિત્યને અધ્યાપક વિવેચન વિશે પ્રવર્તતા જુદા જુદા અભિગમોની જાણકારી ધરાવતો હોવો જોઈએ અને એના તારતમ્યનો વિવેક કરવાની સજ્જતા એની પાસે હોવી જોઈએ. સંસ્થાના સંચાલક કે અધ્યક્ષને અભિમત દષ્ટિગિન્દુ સ્વીકારીને સહીસલામત રહેવાની કાયરતા એનામાં ન હોવી ઘટે. વિદ્યાર્થીઓને પુશ્ક કરવા માટે એમને અનુકૂળ અભિગમ સ્વીકારી હાઈને એ લોકપ્રિય થવાનો બ્રમ સેવતો નહિ હોય. આથી જીલડું, કેટલાક ક્રાન્તિકારી હોવાનો ડોળ કરવા માટે, સલામતી જાળવીને ગર્જના કર્યા કરતા હોય છે. કથુંક નવું કરવાને નામે છુદ્ધિ વગરનાં અને હાસ્યાસ્પદ ગતકડાં કર્યા કરતા હોય છે. આથી એવું લાગે છે કે સાહિત્યને દોઢ શિક્ષક બૌદ્ધિક પ્રતીતિથી અમુક એક નિશ્ચિત અભિગમને સ્વીકારીને અધ્યાપનના કાર્યમાં ભાગ્યે જ પ્રવૃત્ત થતો હોય છે. જોહન સી. શેરવૂડે આવી જ પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં કદાચ કહ્યું હશે, “Theory may in fact be the hobby of a sophisticated minority.”

આ આખી પરિસ્થિતિને જને તેટલી વિશદ જનાવીને જોવાનો પ્રયત્ન કરીએ. એક બાજુ છે સાહિત્ય કૃતિઓ જેને જગતમાંના ખીલ પદાર્થોથી જુદી પાડીને આપણે જોતા હોઈએ છીએ. આ કૃતિઓ ભાષાથી રચાયેલી બીજી રચનાઓ (ઉદ્દાહરણ, ઇતિહાસ, જાપાનો અહેવાલ, માહિતી આપનાર નિબંધ) થી પણ એ જુદી પડતી હોય છે. કેટલીક વાર એ બધાંમાં પણ સાહિત્યકૃતિની

વિશિષ્ટતાનું તત્વ પ્રવેશ છે એની ના નહિ. તો આપણે પ્રશ્ન આ છે :  
 સાહિત્યકૃતિને વિશિષ્ટ બનાવનારુ આ તત્વ કયુ છે ? આ પ્રશ્નનો એક જ  
 સાચો જવાબ હોઈ શકે એવું નથી. એનો ઘણી રીતે જવાબ આપી શકાય :  
 સાહિત્યિક કૃતિઓ જગતમાં જે છે તેનું પુનઃસંસ્કરણ છે (Mimesis); સાહિત્ય  
 કૃતિઓ સહજોપલબ્ધિની અભિવ્યક્તિ છે (Intuition is expression); સાહિત્ય  
 કૃતિઓનું લક્ષ્ય સત્ય નથી પણ વિગલિત વેદાન્તરત્વનો આનન્દ છે. સાહિત્ય-  
 કૃતિઓ સ્વયં પર્યાપ્ત હોય છે, એમના વડે ખીજું કશું સિદ્ધ કરવાનું હોતુ નથી  
 (they are autonomous or disinterested). આ ઉપરાંત સાહિત્યકૃતિઓને  
 ટેલિવિઝન કે રેડિયોનાં કહેવાતા રૂપકોથી પણ જુદી પાડી શકાય, કારણ કે  
 ટેલિવિઝન કે રેડિયોના રૂપકો આ કે તે હેતુના પ્રચારાર્થે યોજાતાં હોય છે.  
 આથી સાહિત્યિક કૃતિઓની આગવી ગુણવત્તાને એનું વ્યાવર્તિક તત્વ લેખવામાં  
 આવે છે. સાહિત્યનું પરિશીલન અનુશીલન કરનારાઓમાં સાહિત્ય શુ છે તે  
 વિશેની અમુક સમજ અને સમ્મતિ પ્રવર્તે છે, હાલે એની નિશ્ચિત દૃઢ વ્યાખ્યા  
 બાધવામાં આવી નહિ હોય. સમાજ આવી ઠેંગવાયેલી સમજને માન્ય રાખે છે.  
 પ્રોફેસર જી. ઈ. મૂરે Goodness વિશે કહેલું, 'Goodness has a status like  
 that of the sensation of yellow, which we can recognize but  
 can not define.' સાહિત્યને વિશે પણ આવુ જ છે એમ દેટલાક માને છે.  
 સાહિત્યિકતા જેવુ કશુંક છે, પણ એને વિશે નિશ્ચિતતાપૂર્વક કશું દૃઢ લક્ષણ-  
 વાળી વ્યાખ્યા બાંધીને કહી શકાતું નથી.

(કમરા)



## વિવેચનની દશા અને દિશા—૧

સુમન શાહ

આ પ્રદેશમાં વળી પાછું કેમ લાગવા માંડ્યું છે કે સાહિત્યવિવેચનની કશી જરૂર નથી આપણને? આજની જેમ શા માટે વારંવાર આ લાગણી થવા કરે છે? એની જરા વિગતે તપાસ આદરવાની ઘડી આવી લાગી છે.

વિવેચનની દિશા ઘણી વાર સર્જનની દશાનું પ્રતિબિમ્બ પાડે છે, તો એની દિશા સર્જનની દિશાનો લાક્ષણિક સંકેત પણ રચી આપે છે. આપણને એવા કોઈ સંકેતની આજે નવેસરથી જરૂર પડી છે.

કદાચ આપણે કહેવાતા વિવેચનથી, તેની સામ્રત તરેહોથી, થાકી ગયા છીએ અથવા ધરાઈ ગયા છીએ. એની અતેકાને હાથે જે દશા થઈ છે તે જોઈ જોઈને જાણે ઉભાઈ ગયા છીએ. આનું શું કારણ?

કદાચ આ પ્રવૃત્તિમાં આપણને પહેલેથી જ કશી નરવી શ્રદ્ધા નથી. ઊલટું, એની એક સૂઝ છે. એ સૂઝને પોતે સર્જક હોવાના મિજબથી પોષનારી વ્યક્તિઓ આપણને અવારનવાર મળ્યા કરી છે. એમની પાસે ટાણે વળીને એમના આ લાવને વળગી પડનારાઓનો પણ આપણે ત્યાં તોટા નથી રહ્યો. એક તરફ પેલા નિર્માલ્ય વિવેચક છે, તો બીજી તરફ કંદાશ હાંકનારા સર્જક છે આપણી વચ્ચે. પેલાં 'હા' પાડીને, તો વિવેચન-પ્રવૃત્તિના સત્યને અધારમાં રાખી રહ્યા છે.

જો કે એક વર્ગ આપણી વચ્ચે એવો અવસ્થ છે જેને વિવેચનની જરૂર છે. એઓ ઉપયોગિતાવાદીઓ છે. એમના વડે આપણે ત્યાં એક નિમ્ન કોટિનું 'પ્રેએટિસમ ઓવ ક્રિટિસિઝમ' જન્મી આવ્યું છે. આમાં જે સર્જક છે તે એવું જરૂર માને છે કે પોતાને વિશે ને પોતાની કૃતિને વિશે કશુંક લખાય. ક્યારેક તો કૃતિ લખવાના અંતિમ લાગણ્યે એમણે એ વિશે લખનારાઓનું એક તરકટ પણ રચી કાઢ્યું હોય છે. એઓ એમાં કશું અજૂઝતું નથી જોતા. વાત એટલી જ

‘છે કે એવું’ વિવેચન લખનારમાં કોઈ કૃતિની ટીકા નથી કરી શકતો, કરી શકે એવા ગભ વિનાનો જ એ મોટેભાગે હોય છે. આ લોકો અમુકની કૃતિની રાહ ભોંંધેને બેઠા હોય છે. અને ઈપ્સિત મહાનુભાવની કૃતિ મળતાં, પછી તો હિન્દી દ્વિધ્મના ચાલુ ગીતની જેમ બધા જ રેડિયોવાળા અને લાઇક સ્પીકરવાળા એ જ રેકર્ડ વગાડે છે. એવા ઘોંઘાટ સિવાય વાતાવરણમાં આપણને ત્યારે બીજું કંઈ હોવાને લાસ પશુ નથી થતો. થોડો વખત એપ પ્રસારે છે બધે-કયા વાવરની જેમ.

આ ઉપયોગિતાવાદીઓ બહેરાત અને પ્રથાસ્તિ સ્વરૂપનાં અવલોકનો લખી શકે છે, લખાવી શકે છે. કોઈ વ્યાખ્યાતાના વ્યાખ્યાનની નોંધ પણ લખી આપે છે, ન ફાળ્યું હોય તો વ્યાખ્યાતાએ એને થોડું ‘ઊતરાવ્યું’ હોય છે. અહીં નોંધવા જેવી વિગત એ છે કે આ વિવેચકોએ હમેશાં ‘ઉપયોગી’ જ રહેવાંતું છે, ઉપયોગિતાવાદી ખૂબીઓ અને સીમાઓ સાચવવાની હોય છે. આવો કશો વ્યુત્કથો મેન્ડેટ આપણે ત્યાં પ્રવર્તે જ છે. ઉપયોગી વિવેચક બે કથી જેહાદ જગવવા બય તો એને નકામો કરી દેવાય છે. કહે છે કે ઉપયોગધર્મ ચૂકનારને અહીં મોટી સભ થાય છે.

ઉપયોગિતાવાદીઓએ વિવેચનને સુઠરિપિત ઉપયોગની કક્ષાએ ન્યૂન અને માટે બ્રષ્ટ કરી મૂક્યું છે, તેનો બે ક્ષેત્રોમાં બરાબરનો વિકાસ થયેલો છે.

૧ : પ્રવર્તમાન સાહિત્યકારોમાં ઉચ્ચાવચનો, સારાનરસાનો, સાચાખોટાનો ભેદ કોણ પાડી આપે? નરપું વિવેચન સાહિત્યકલાનાં પરમ સત્યોની ભૂમિકાએ એમ કરે તે તો સ્પષ્ટ છે, પણ ઉપયોગી ભેદનો એક જુદો જ પ્રકાર આપણે ત્યાં ઇનામો વડે જિભો થઈ રહ્યો છે. આના અનુલક્ષમાં કહી શકાય કે બરાબરની ગણતરીભરી નજર રાખી રહેનારી એક સતર્ક વડીલચાહી આપણી વચ્ચે સક્રિય છે. સાહિત્ય પરિષદનાં, યુજરાત સરકારનાં કે સાહિત્ય અકાદમીનાં ઇનામો એમણે જિભી કરેલી વ્યવસ્થિત ગ્રંથવણી અનુસાર અપાય છે. ઇનામની પાત્રતાનો જવાબદારીભર્યો નિર્ણય કયો છે એમ દર્શાવવા માટે અહીં દેખીતી રીતે જ કેટલાક વિવેચકોની જરૂર પડે છે. એમાં હરબભેર જોડાનારા મળે છે, અને ત્યારે વિવેચના સાહિત્યની ખરેખરી મુલવણી કરી રહ્યું છે એની એક મોટી બ્રાન્તિ રચાય છે.

ઇનામો પાછળ સાહિત્યિક ધોરણો અને મૂલ્યો હશે, કે એમના નિર્ણયોની પીઠિકા બનતાં હશે, એવું માનવાની સ્વાભાવિક લાલચ થાય. નિર્ણય પર આવવાની પદ્ધતિ તે મુખ્યત્વે સાહિત્યકલાનું સત્ય સાચવનારી હશે, નિર્ણાયકોની નિમજૂકો તેમની વિવેચકીય કારકિર્દીની પ્રખ્યાતાના ધોરણે થતી હશે, એવું પણ

સ્વાભાવિકપણે જ આપણે માનીએ. પણ આપણી આવીતેવી માન્યતાએને અહીં કશું સ્થાન જ નથી. ઈનામો પાછળ, કાનો વારો છે - કોણ રહી ગયો - ક્યો હાલ તુર્ત કામનો છે - કોને હમણાં જ ઉપસાવી આપવો જરૂરી છે - કોને હાલ ઈનામથી શણગારીએ તો લવિષ્યમાં કામ આવશે - શૈલીનાં વ્યવહારુ ધોરણો હોય છે. નિર્ણયપદ્ધતિ મોટે ભાગે તો અકળ હોય છે, ક્રાન્ડેન્ડરયલ હોય છે - ને છતાં નિમજૂક પામેલો મૂરતિયો તુર્તજ તમારા કાનમાં કહી જાય છે : આ વખતે હું અકાદમીની સમિતિમાં છું વગેરે. નિર્ણાયકોની નિમજૂકાની આપણને જો ખબર પડે, તો આપણે ચોંકા જઈએ. ઘણીવાર એમાં સાહિત્ય વિશે જવદલે જ કશું લખતા, ને તેથી કહી શકાય કે જવદલે જ કશું વાંચતા પ્રૌઢોને તો ઘણીવાર ઘણા કાચા જિજ્ઞાસુ નવોદિતાને આ ગર્ભીર જવાબદારી સોંપાઈ હોય છે. અમુક વ્યક્તિઓ કેમ કહી હોતી નથી એવા સંભવિત પ્રશ્નનો જવાબ મોટે ભાગે ચીલા ચાલુ હોય છે, કે એ લોકો સહકાર આપતા નથી, સહકાર આપવા માગતા નથી. સહકાર ક્યાં કારણોથી નથી આપના એવા સામા પ્રશ્નની તપાસમાં જીતરવાની કોઈ નોંધપાત્ર જવાબદારી આપણે ત્યાં પ્રસ્તુત નથી લેખાઈ.

કોઈ શાણા વાચકને ઈનામના સમાચાર મળે આ દિવસોમાં, તો એને આઘાત લાગે છે. અરે, આને આ ઈનામ !! પણ જો ઈનામના ઉક્ત ઉપયોગી તન્ત્રને એ ક્ષગીરેય જાણતો હોય તો એના આઘાતને જન્મવાનું પણ કારણ ન જ હોય, અને જો જન્મે, તો એકાએક શમીને જ રહે. ઘણીવાર તો કશીપણુ વિવેચનાત્મક સૂઝખૂંઝના અભાવમાં આવા શાણા વાચકને કઈ કૃતિને કશું ને કેટલું ઈનામ મળ્યું ઘટે તેની જરાબરની સમજ હોય છે. તો, ઈનામદાતા વિવેચકો અને આવા વાચકો વચ્ચે કશો સમ્બન્ધ ખરો? અથવા તો, ઈનામી કૃતિના ભાવિ વાચકો અને આ વિવેચકો વચ્ચે કશો આગવો સમ્બન્ધ જોશે થાય એવો મંતવ્ય ખરો? ઈનામ નવી સમજ જન્માવી કૃતિના પ્રસારનું પરિણામ બનવા માટે છે કે કંઈ બીજું જ? ઈનામો કૃતિની પૂર્વે અને પછી આપણે એવા કોઈ વિવેચનાત્મક આધારોને કારણ અને પરિણામ તરીકે વર્ણવી શકીએ ખરા? ક્યાં લક્ષણો હતાં એવી પાત્રતાનાં કે જેનું હવે પછી અનુસરણ કરવાથી સાહિત્યકલાનો વાસ્તવિક વિકાસ થશે એમ લાખી શકાય? એવા કોઈ બિન્દુ ઉપર સ્થિર થવાનું બને છે આવી વિવેચનાની ફલશ્રુતિ રૂપે? કોઈ ઈનામો કૃતિનો તત્કાળ પૂરતો કે લવિષ્યમાં વરતાનારો પ્રભાવ વર્ણવી બતાવવાનું નિર્ણાયકોથી બની શકે છે ખરું? સમયની આ ક્ષણે જોને ‘શ્રેષ્ઠ’ લેખ્યું તેમાં એવું કંઈક વિત્ત તો હશે જ ને કે જે આવનારી પેઢી માટે અનુસરણીય હોય?

ઈનામ કૃતિની વર્તમાન અવસ્થિત અને તેના લાવિતવ્યને વાચ્યા આપનારી ઘટના છે ખરી આપણે ત્યાં?

આ અને આવા કોઈ તાર્કિક પ્રશ્નોના જવાબ આપણને મળી શકે એમ નથી. હકીકતમાં આવા કોઈ પ્રશ્નોની આપણને મંથ સરખી ન આવે તેવા વાતાવરણમાં આપણી વિવેચના શ્રવે છે એમ સમજાય છે.

૨ : ઈનામ આ રીતે આપણા સંદર્ભમાં કશું સાહિત્યિક મૂલ્ય નથી, વગ વધારવાનું સાધન છે. એસ્ટાબ્લિશમેન્ટ એનાથી જન્મે છે, સુગઠિતપણે વિસ્તરે છે, યુનિવર્સિટીઓ અને તેના અભ્યાસક્રમે ઘડનારી સમિતિઓને અવારનવાર, કથા સાહિત્યકારને પાઠ્યક્રમમાં સ્થાન આપવું કે કઈ કૃતિને અધ્યાપન માટે યોગ્ય લેખવી તે માટે કેટલાક વિવેચકોની જરૂર પડતી હોય છે. કેટલાક અધ્યાપક-વિવેચકો પોતાનો આવેા ઉપયોગ ખુશીથી યવા દે છે. અને એવી ભ્રાન્તિ રચાય છે કે અભ્યાસસમિતિના સુકલ્પિત અને સુચરિત નિર્ણયોને અન્તે પાઠ્યક્રમો ઘડાયા છે. આ બીજા ક્ષેત્રમાં પણ વિવેચના નિર્ણયપ્રક્રિયાનું કારણભૂત બળ છે એમ કહી શકાતું નથી. વર્ષોના અનુભવી અધ્યાપકોનું પ્રૌઢત્વ આ બાબતમાં પર્યાપ્ત ગણાતું હોય, તે તે પણ એક ભ્રાન્તિ જ છે. વળી આજે તો જુવાન કે પ્રૌઢ અધ્યાપકો અનુભવી જ હોય એવું પણ નથી. સાહિત્યનું શિક્ષણ જે એક વિશિષ્ટ પ્રકારની અધ્યાપકીય વિવેચનાનું બળ ધરાવે છે. તેના દ્વારા અભ્યાસ-સમિતિઓને મળ્યો છે એમ કહેવું આજે દુષ્કર થઈ પડ્યું છે. કૃતિ-કર્તાને વિશેના અધ્યાપકીય નિર્ણયો સાહિત્યના શિક્ષણની મૂળગામી ઉપયોગતા સિદ્ધ કરી, સમાજમાં સાહિત્યકલાને એક મૂલ્ય લેખે સ્થાપી આપનારા આજે તો નથી જ રહ્યા. કદાચ આથી ઊલટું જ બની રહ્યું છે. સાહિત્ય શા માટે લખવું જોઈએ એવા પ્રશ્નો કોઈ સંગીન ઉત્તર આપવાની સ્થિતિમાં હવે પ્રુદ સાહિત્યનેા અધ્યાપક પોતે જ નથી. બધી યુનિવર્સિટીઓમાં, ક્યાંયે ન જોડાઈ શકેલો વિદ્યાર્થીઓને જે અવશેષ હોય છે તે છેલ્લે ગુજરાતી સાહિત્ય લખવા આવે છે. એની મનઃસ્થિતિ, અધ્યાપન માટે નિયત થયેલી અધ્યાપન-અધ્યયન અને સમાજનો કોઈને કોઈ સંલલિત ઉપયોગ સિદ્ધ કરવું એવું પરિણામ-આ ચારેય વચ્ચે આ દિવસોમાં કશીપણ સુસંગતતા કે સંવાદિતા નથી. શિક્ષણની વ્યાપક નિષ્ફળતાનાં જે કોઈ કારણો હોય તે હોય પરન્તુ આપણા સંદર્ભમાં તો અધ્યાપકીય વિવેચનાનેા કુણુ રક્ષા સ થયો છે, અભ્યાસક્રમે કોઈ વિવેચનાત્મક આધારો વિનાના છે તો તે નોંધવા સરખાં અને નક્કર કારણો છે. ઘણી વાર તો અભ્યાસ-સમિતિઓને અને સાહિત્યવિવેચનને સ્નાનસૂતકનો ય સમજાવ્ય હોય એમ પણ નથી લાગતું. સમિતિમાં જેટલા વગદાર લાઈ કોઈ ચોપડીનું નામ સાંભળી લાવ્યા,

છે અને એવી હઠ સાથે આવ્યા છે કે પાઠ્યક્રમમાં લેવાવાની જ રહીશ. આપણી આવી ધુષ્ટતાઓની અને આવાં બહુઓની વારતા વિદ્યાર્થીઓ સુધી કદીક પણ પહોંચશે તો ? પણ, વો દિન કહ્યાં ?

ગુજરાતીનો અધ્યાપક સંઘ નામની એક જૂની સંસ્થાને આ બધી વાતની ચિંતા હશે એમ માનવાની આપણને લાલચ થાય તે સ્વાભાવિક છે. જોકે એની અત્યાર સુધીની ચાલ સાહિત્ય પરિષદનું 'બગલબચુ' બની રહેવાની રહી છે, અને અધ્યાપકીય વિવેચનાનું અથવા તો સાહિત્યશિક્ષણનું એક મોટું ક્ષેત્ર વિકસાવવાની પોતાની પાયાની જવાબદારી એનાથી, માટે જ, અદા થઈ શકી નથી, એનાં વાર્ષિક અધિવેશનોમાં એનું અધીત પ્રગટે છે એવી કોઈ સર્વમાન્ય લાગણીને આપણને કશો જ પરિચય નથી. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં એ નવોદિતોને નિરંકુશ પ્લેટફોર્મ પૂરું પાડે છે અને વયોવૃદ્ધોને વોલેન્ટરી એકિઝટ। કોને પ્રમુખ બનાવવો એની પગલેજીમાં સાચવવાને બદલે વર્ષે વર્ષે એણે વિષયથી વિમુખ થતા જતા વિદ્યાર્થીને અને એના માનસનો માંડીને અભ્યાસ કરવો ઘટે. સાહિત્યના શિક્ષણનું અસ્તિત્વ સર્વથા ભયમાં છે ત્યારે નૂતન, વાસ્તવિક ધર્મે કયા હિંતે આ પીઠ સંસ્થાને ઝટપટ જડવું ઘટે છે.

ઈનામ વૈયક્તિક સર્જક પુરુષાર્થનો પુરસ્કાર છે અને સાહિત્યિક પ્રસાર પ્રભાવનું ઉચ્ચાલક બનનારી ઘટના છે. તો, એવી નીવડેલી કૃતિનું અધ્યાપન અધ્યયન પરમ્પરા સર્જનારી તેમ જ મૂલ્ય સ્થાપન વડે સંસ્કૃતિના વાસ્તવિક વિકાસને શક્ય બનાવનારી જવાબદારીભરી પ્રવૃત્તિ છે. આ બેયને વિશેના નિર્ણયો તટસ્થ, આકરી અને કલાનાં ઉચ્ચોચ મૂલ્યોથી અનુપ્રાણિત એવી વિવેચનાનું પરિણામ હોવા ઘટે. પરંતુ એ સત્યનું આ દિવસોમાં ઉપયોગિતા વાદીઓએ આપણને વિસ્મરણ કરાવી દીધું છે.

વિવેચનની આ ન્યૂન અને બહુ થઈ ચૂકેલી અવસ્થા ચિન્ત્ય છે, અને કાયાકલ્પ માગે છે.

આપણાં સામયિકો આપણી વિવેચન પ્રવૃત્તિનાં માધ્યમો છે. વિવેચન આપણે ત્યાં જવલ્લે જ આખા સળંગસૂત્ર પુસ્તકને રૂપે સીધું જન્મે છે, સૌ પ્રથમ તો એનું પ્રકાશન વિવિધ સામયિકોમાં એના તન્ત્રીઓ વડે થતું હોય છે. ઉપયોગિતાવાદીઓને બાદ કરતાં, જે કશી પણ વિવેચના થતી હોય, તો તે અહીં થાય ને. અવલોકનો, લેખો અને પ્રસંગોપાત અપાયેલાં વ્યાખ્યાનોની નોંધો આ સામયિકોની મુખ્ય વિવેચન સામગ્રી હોય છે. તો આ દિવસોમાં, પુનઃ મૂલ્યાંકન કરતા લેખો અને સાહિત્યની સૈદ્ધાન્તિકતાઓને નિરૂપતાં લખાણો

કવચિત જ જોવા મળે છે. સૈદ્ધાન્તિક લેખો ક્યારેક પશ્ચિમની વિચારધારાઓને પરિચય આપવાને વિષે મળી આવે ખરા

વિવેચના સાથે સીધી સંકળાયેલી આપણી સામયિક પ્રવૃત્તિમાં વિવિધ વિવેચકો તા ઠીક, પરંતુ એમના લખાણોનું પહેલું પ્રકાશન કરનારા તન્ત્રીઓ આજે સવિશેષપણે નોધપાત્ર બન્યા છે. એમ ગણીને ચાલવાનું મન થાય કે પ્રત્યેક સામયિકને પોતાની કથીર સાહિત્યિક નીતિ હશે, અને પ્રત્યેક તન્ત્રી પોતાની નીતિ એવી રીતે બળવતો હશે કે જેના અતિમ પરિણામ સ્વરૂપે સાહિત્યનો જથ્થો વધવાનો હોય તન્ત્રીઓ અતન્દ્ર અને સારા વાચકો હોય, પોતાને ત્યાંના સાહિત્યિક 'સીન'થી બરાબરના ભોમિયા હોય, ઉપરાન્ત દેશમાં અને વિદેશમાં સાહિત્યકથાના ક્ષેત્રે પ્રગટતી નૂતન વિચારધારાઓથી સાચેસાચ પરિચિત હોય, અને એટલું જ પૂરતું નથી — તેઓ પોતે સારા સર્જક અને વિવેચક હોય, પેતાનો આવશ્યક અવાજ જે તે પ્રસંગે સંભળાવનારી ઝિંદગિલ સક્રિયતાને વરેના હોય, વગેરે વગેરે પ્રકારની અપેક્ષા તેમને વિશે રખાય, તો તેમાં પણ માત્ર સ્વાભાવિકતાના જ દર્શન થવા ધટે.

એક બે સુખદ અપવાદોને બાદ કરતા કડી રકાય, કે મોટાભાગના તન્ત્રીઓ આપણે ત્યાં હજી અપેક્ષાઓને સતોષે તેવા ગમના નથી, કેટલાક તો મળ્યું તે જરા ગોઠવીને છાપનારા મુદ્રકો છે. અવલોકન પ્રવૃત્તિ જેવી બાબત — કે જેનું સૂત્ર પોતાના હાથમાં રાખી ચકાવું હોય — તે પણ તન્ત્રીઓ વડે વેડફાતી જોવા મળે છે ન ગરબ પુસ્તકોના નગરો વડે અવલોકનો, તો ગણનાપાત્ર પુસ્તકોની માત્ર સાહ્યારસ્વીકૃતિ ક્યારેક તો તે પણ નહિ — આવી કથીર દષ્ટિડીન પદ્ધતિએ અવલોકનો પ્રકાશિત થાય છે. અવલોકનકારની અપેક્ષા, અરનોકન માટેની કૃતિનો વિશેષ અને અવલોકનો વાચી કૃતિ અભિમુખ થનારો વાચક આ ત્રણ વચ્ચે કથીર એકસૂતતા જોઈ થાય તે જોવાની સામાન્ય જવાબદારીમાંથી પણ તન્ત્રીઓ નીકળી ગયા લાગે છે. આ સામયિકમાં છપાતા લખાણોની જવાબદારી જે તે લેખકની છે એમ સૂત્ર છાપી દેવાથી તન્ત્રીધર્મ મળવ્યાનો અતોષ લેવાનો હોય ત્યાં તન્ત્રીઓને મુદ્રકો ન કહીએ તો બીજું શું કહી શકાય ? લેખની તાત્વિક જવાબદારી લેખકની ખરી, પણ એને સાહિત્યસમાજમાં પહેલી વાર પ્રકાશિત કરનાર તન્ત્રીશ્રીની એથી જરાય ઓછી નહિ, કહો કે ઘણીબધી વધારે. તન્ત્રી છાપવા વિશેનો જે નિર્ણય લે છે તેમાં તેની પોતાની સાહિત્ય વિવેચન વિશેની સમજ નિહિત હોય છે, અને લેખના વિષયને એણે તે ક્ષણે પ્રમથિત કરવા યોગ્ય લેખ્યું તેના દાયિત્વ પણ સૂચવાય જ છે. પોતે પાછા મોકલેલા લેખ વિશે પણ

આવી જ ગણિત અને દાયિત્વશુદ્ધિ તે પ્રેરાયો હોય છે. જો કે વાસ્તવિકતા જરા જુદી જ છે. મોટાભાગનાં સામયિક સામગ્રીની ગરીબીમાં સળગતાં હોય છે. સમજ અને દાયિત્વને લેખે લગાડવાનો પછી તો પ્રશ્ન જ જિજ્ઞાસ થતો નથી. સમય થતાં એક પ્રગટ કરવો જ પડે, અને હાથવગાં લખાણોથી એ દબાણનો નિકાલ થઈ જતો હોય છે. મોટાભાગનાં સામયિક આંજો તન્ત્રીઓની આવી કશી ને કશી દિલચોરીનાં દર્શન થયાં વિના રહેતાં નથી. પોતાના સામયિકમાં કેરા પાનાં રાખવાની કે સામયિકને બંધ કરી દેવાની કોઈ નૈતિક હિમ્મત જો એ ધરાવતો હોય તો તો એણે આ વ્યર્થ પુરુષાર્થમાં અપલાવ્યું જ ન હોત. હયાત તન્ત્રીઓને આપણે આજે પણ પૂછી શકીએ, કે સામયિક ચલાવવાને માટેનું એમની પાસે કયું કારણ છે, ક્યા સાહિસિક હેતુની સિદ્ધિ અર્થે એઓએ પુરુષાર્થ જરી રાખ્યો છે. . . તો એનાં આપણને જે જવાબો મળશે તે જુદા, દરમિયુક્ત અને એઓ જે કરી રહ્યા છે તે સાથે મેળ વિનાના, કઠંગા હશે.

કહે છે કે આવાં બધાં કારણોને લીધે તન્ત્રીઓને ઘણું બધું ચલાવી લેવું પડતું હોય છે. એમની દલીલ એ છે કે સામયિક બંધ કરી દેવું ને વર્તમાન પરિસ્થિતિને વાચા ન આપવી તે એક રોમેન્ટિક ગણાય. એક તન્ત્રીએ આ લખનારને તાજેતરમાં કહ્યું કે અમારે તો એક વાક્ય પણ જો કૃતિને વિશે મળે તો તે છાપવું પડે. મેં એમને એમ ન પૂછ્યું કે એ વાક્ય ક્યા મહાનુભાવનું છે અને વાક્યમાં શું છે તેનું યાથાર્થ કોણ તપાસે—કેમકે તો તો એમણે મને અવશ્ય એવો સાચો જાસતો જવાબ દીધો હોત, કે, મારા સામયિકના વાચકો! તન્ત્રીઓના બ્રાન્ત, અને પેલા કંગાલ વાતાવરણમાંથી જન્મેલા આડેધડના નિર્ણયોના કળ ભોગવનારા આજે આપણે ત્યાં બિચારા સુઝ વાચકો કહેવામાં આવે છે. તે સુજળ તેથી અન્ય વાચકોનું એટલે કે સરવાળે સૌનું ભણું થાય છે. તેઓ ઉશ્કેરાય, ચર્ચાપત્ર લખે, મૂળ લેખક જવાબ લખે, ને એમ સામગ્રી આવવા માંડે, સનસનાટી મચે, સામયિક પ્રકાશમાં આવે. આ આખી દુર્ધટનાના મૂળ તન્ત્રીની મૂઢતાને વિસરી જઈને કેટલાક દાઝભર્યા જીવો આ હોળીમાં અપલાવે છે અને આખી વાતને સાહિત્ય વાદ-વિવાદ જેવું મોઢું નામ આપવામાં આવે છે, અને એનું આધુનિક નામ પત્રચર્યા અથવા જિહાપોહ છે. એક જવાબદાર વ્યક્તિને આ લખનારે એક સમજદાર તન્ત્રીને એવી સલાહ આપતાં સાંભળ્યા કે, આ વખતની ચર્ચામાં પેલા લાઈને જે રાહિત આપજો અને પછી ચર્ચા બંધ કરી દેજો. પહેલવાનોની કુસ્તી યોજનારાઓની એમની આ પરિલાપમાં રમૂજ તો હતી જ, પણ જોધાયુદ્ધના સાગંતયુગીન જગાંનાનું નૈષ્ઠુર્ય તેમજ લાપરવાહી પણ હતી. આમ એક આવશ્યક ખેલ તરીકે ચાલતી પત્રચર્યાએ છેવટે તન્ત્રીઓ

## ‘સપ્તપદી’-કવિની આસ્થાનું સ્તોત્રવિધાન.

રમેશ બોઝ

૧૯૫૬ “વિશ્વશાંતિ”ના કવિએ પોતાની કાવ્યયાત્રાના પચીસ વર્ષ એ વર્ષમા પૂરા કર્યા ‘ત્યા દૂરથી મગલ શબ્દ આવતો’ ગાનાર ઉમાશ કર એ શબ્દના અણુસારે અણુસારે, સૃષ્ટિના સૌંદર્ય પીતા પીવડાવતા અને ઉરઝરણને આપમેળે વહેવડાવતા ગુજરાતી કવિતાના નવપ્રવાહોને દોરતા આવે છે-તેમા વચ્ચે જરીક નિરંજનની કવિતા-નવી ગુજરાતી કવિતાનું શુકાન હવે પોતે સલાળી લેશે એવું જણાય છે કારણુ ૧૯૫૨-૫૩મા કવિ ઉમાશ કર, ‘વસત વર્ષો’ના ઉમાશ કર, વિદેશ પ્રવાસના પરિણામરૂપે સ્ફુરેલા જે કાવ્યો આપે છે તેમા પણ કોઈ ખાસ નવોન્મેષ જણાતો નથી બ કે “ત્રયા વર્ષો રહ્યા વર્ષો તેમા” એ સોનેટ દ્વયમા એમની મગલદષ્ટિના જ શ્વનિ પડઘાષ છે

“પડે દષ્ટિ, ફૂળે કદીક શિવના શ્વગ અરુણા  
રહ્યો ઝખી, ને ના ખમર વરસો કેમ જ મયા’

(ત્રયા વર્ષો)

અને — “બધો પી આકઠ પ્રણય જીવનોને કહીશ હું  
મળ્યા વર્ષો તેમા અમૃત લઈ આવ્યો અવનિનું”

(રહ્યા વર્ષો તેમા ૧૯૫૨-૫૩)

અને ત્રણ જ વર્ષ પછી “જિન્નલિન્ન છુ” કાવ્યમા ઉમાશ કરે ગુજરાતી કવિતામા એક નવો અવાજ ને નવો મિળજ પ્રગટ કર્યા સુરેશ જોષીએ “જિન્નલિન્ન છુ”મા સંલળાતો અવાજ ને એમા પમાતો મિળજ વ્યક્ત કરવા માડેલા પણુ ઉમાશ કરની કવિતામા જેવો આ અવાજ સંલળાયો તેવું જ તેણે કવિઓ વિવેચકોનું ધ્યાન ખેંચ્યું, અને એના તત્કાળ તીવ્ર પ્રત્યાઘાત પડ્યા ઉમાશ કર એટલે જીવનમાગધ્યના ઉદ્ગ્રાતા એવું સમીકરણ જેઓ જેઓ માડી એમ હતા તેમને “જિન્નલિન્ન છુ”થી વિશેષ આઘાત લાગ્યો હશે અદ્વાલોપનો,



વ્યક્તિત્વની વિચિત્રતાનો તીવ્ર સૂર કરતું આ કાવ્ય વાંચીને શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી ઉપરાંત અનેકોએ બ્રૂકુટિ ચકાવી અને જિન્નલિન્નતાના એ અવાજની સચ્ચાઈ વિષે એ શંકા વ્યક્ત કરી. પરિણામે કવિ અને તેની શ્રદ્ધા-અશ્રદ્ધા વિષે ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઠીકઠીક ચર્ચા પથુ થઈ.

“જિન્નલિન્ન છું” થી, એટલે કે પોતાની કાવ્યયાત્રાના પચીસમા વર્ષથી શું ઉમાશંકર પોતાની કવિતાનું સુકાન ફેરવતા હતા? શું એમ કરીને એ ગુજરાતી નવી કવિતાના કલ્પધાર ખનવા પ્રતિ ગતિ કરતા હતા? આ પ્રશ્નો ઉત્તર પછીનાં ત્રણ વર્ષ સુધી તો મળતો નથી. ૧૯૫૮માં એમણે “સપ્તપદી” કાવ્યશૃંગ્ખલામાંનું ખીજું કાવ્ય “શોધ” પ્રકટ કર્યું ત્યારે પણ આ પ્રશ્નો રહ્યા જ. પુષ્પો સાથે વાત કરવાનો સમય રહ્યો નહિ, એ સ્વીકારવા છતાં એ પુષ્પોમાં શિશુઓના કલહાસ્યમાં અને તરુણીઓના આશાઉદ્વેગમાં પોતાની કવિતાને ઉદ્દાસ શોધી રહેલા એ ત્યારે જણાય છે. એમની શોધને સૌંદર્યને માર્ગે, માંગદ્યને માર્ગે કરવા ઠેકાણું મળશે કે જિન્નલિન્નતાની અનુભૂતિ કવિએતનાને વધુ વ્યાપક રીતે ઘેરી વળશે અને એ રીતે એમની કવિતામાં નવી ધારા પ્રગટશે એવા પ્રશ્નો ત્યારે એ ધણાને થયા હશે કદાચ.

પણ ત્યાર પછી ઉમાશંકર પાસે આ ધારાનાં કાવ્યો મળ્યાં નહિ. ખીજા ખાજુ ગુજરાતી કવિતામાં નવપ્રવાહોની નાની નાની સરવાણીઓ વિવિધ દિશા ઓમાંથી ગુજરાતી કવિઓએ વહેવડાવી અને સુરેશ બેધીની કવિતા અને તેથીયે વિશેષ એમના કવિતાવિચારમાંથી પ્રેરણા અને પ્રોત્સાહન એ સૌએ મેળવ્યાં.

પણ “જિન્નલિન્ન છું”નું મહત્ત્વ વ્યક્તિગત રીતે ઉમાશંકરની કાવ્ય-સાધનામાં એક નવપ્રસ્થાન આંકનારું બને છે એમ “સપ્તપદી”નાં સાતે કાવ્યો હવે ઉપલબ્ધ થયાં છે ત્યારે કહી શકાય. પોતે મેળવેલી, ડેળવેલી, પ્રતીત કરેલી આસ્થાઓની ફરતપાસની ભૂમિકા “જિન્નલિન્ન છું” થી રચાય છે અને ત્યાર પછીનાં પૂરાં પચીસ વરસ એમણે આ પ્રક્રિયામાં પોતાને સંડોવ્યા છે. એના જ પરિણામે એ ૧૯૮૧માં આ ધારાના સાતત્યમાં લખાયેલાં સાત કાવ્યો “સપ્તપદી” શીર્ષકથી આપણને આપે છે. આમ સમય વ્યાપની દૃષ્ટિએ, તેમજ એમની કવિતાના વિષય અને રીતિની દૃષ્ટિએ પણ “સપ્તપદી” એમની કવિતામાં સીમા-ચિહ્ન રૂપ ઘટનાં ગણાય. અહીં આ કાવ્યોના વિષય પરત્વે જ વિચાર કરવાનું વિચાર્યું છે. ખાકી “સપ્તપદી”માં ઉમાશંકરે પ્રયોજેલાં લય, ઉક્તિલઢણો ને ઉપમા-રૂપકોનોયે અભ્યાસ કરવા જેવો છે; અને ક્યારેક કોઈક એ કામ કરશે એવી આશા રાખીએ. એક વાતની બંને અવશ્ય નોંધ કરવાનું મન થાય છે કે

ઉમાશંકરની કવિપ્રતિભાના ઉત્તમ ઉન્મેષો-એમનાં દીર્ઘંતર કાવ્યોમાં વિશેષ જોવા મળે છે. આવાં કાવ્યોમાં એમનું સાપાકર્મ પણ ઉદ્ઘાતતાપી રસાયેણું હોય છે. વર્ણવર્ધના The Prelude જેવું આ કૃતિમાં જાણે કવિના આંતરજીવનનું આત્મવૃત્તાંત પમાય છે. છિન્નભિન્નતાની આત્માને વિશુદ્ધ કરતી અનુભૂતિને પગલે એ લુપ્ત શ્રદ્ધાની પુનઃ પ્રાપ્તિ અને પ્રતિષ્ઠા અર્થે જે શોધ આરંભી તેની રૂપરેખા એમણે ત્યારપછી થોડા સમયે પ્રસિદ્ધ કરેલા ‘શોધ’ કાવ્યમાં આપી અને ‘સપ્તપદો’ના સાતમા કાવ્યનો જ્યાં ઉપસહાર યાવ છે તે ‘પંખીલોક’ના અંતે શોધને અંતે કશીક નક્કર પ્રાપ્તિને જદ્દલે આત્માની આંતરપ્રતીતિનો ધ્વનિ વ્યક્ત કરતા એ આપણને જણાય છે. હવે એ દ્વિતી આવતા મંગલ શબ્દને સાંભળવા કાન સરવા કરવાને જદ્દલે શબ્દને સર્વ કોઈ પ્રપંચને અંતે શબ્દ કરતાયે જે સવાયું છે તે મૌનમાં જ જીવનના સર્વાર્થની પ્રતીતિ કરતા વિરમે છે.

છિન્નભિન્નતા એ ઉમાશંકરનો સ્થાયીભાવ નથી. એ એક તબક્કો Phase છે. અને ‘સપ્તપદો’ના પ્રથમ કાવ્યમાં એની તીવ્રતમ કોટિએ વ્યક્ત થયા પછી વિવિધ કાવ્યોમાં એ સતત ધ્વનિત થતો રહે છે. પણ એમ થતા એમની જે પ્રતીતિઓ છે તેમને સતત સંભારતા, સંકેરતા, દહાવતા જતા આગળ વધે છે અને એમ જીવનમાં વ્યાપ્ત વિરૂપતા, વિતથતા, વિચ્છિન્નતા તેમજ જીવનમાં પોષેલી-સેવેલી પ્રતીતિઓ વચ્ચે તુમુલ આંતર દ્વંદ્વ અનુભવતા આગળ ને આગળ ચાલે છે. એટલે ‘સપ્તપદો’નાં કાવ્યોનો ઉપર તરી આવતો ધ્વનિ આપણને એમ માનવા પ્રેરે કે ‘છિન્નભિન્ન છું’ અને એને પગલે ચીંટો આંકવા કરતાં વધુ તો આપણા એક પ્રધાન કવિની કવિ તરીકે તેમજ માનવી તરીકેની શ્રદ્ધા-પ્રતીતિનો ઉદ્ગાર manifesto છે.

અલખત, ‘છિન્નભિન્ન છું’ માં વ્યક્ત થયેલ વિચ્છિન્નતા, વ્યક્તિત્વની વિશીર્ણતા અને તજજન્ય નિર્વેદનો આવો સ્પષ્ટ અને સમગ્ર ઘોષ ગુજરાતી કવિતામાં તે પૂર્વે ક્યારેય સંભળાયો ન હતો એ પણ આપણે નોંધવું જોઈએ.

સૌંદર્યના ઉપાસક અને એમાંથી જ કવિતાની પ્રેરણા પામનારા કવિને ‘છિન્નભિન્ન છું’ની મનોદશામાં જ્યારે પોતાની પ્રકૃતિની જ રામાયણ મંડાઈ છે એવું લાગે છે ત્યારે એ આક્રોશપૂર્વક કોકિલાના ગળાની scratch off કરવા ઉદ્યુક્ત થઈ જાય છે. પ્રકૃતિનાં કોઈ તરવો એની પ્રસન્નતાનાં કે પ્રેરણાનાં ઉપાદાન બની શકતાં નથી. ઉદ્વેગની આ એક એવી ક્ષણ છે કે જ્યારે આજ સુધી વ્યક્તિત્વની એકતા, અખિલાઈ, આજ સુધી શ્રદ્ધારૂપે જે હૃદયમાં પોષ્યું તે બધું

મન મનાવવાનો જાણે એક પ્રપંચ make-believe હતો. એ માની લીધેલી એકતા આજે ક્ષત-વિક્ષત થઈ શતખંડ વિખેરાઈ ગઈ છે.

મનુષ્ય-વ્યક્તિત્વ એ એવી સંકુલ ઘટના છે કે એમાં એનાં રાગ, દ્વેષ, ભય આદિ પણ વ્યક્તિને એનું પોતાપણું પ્રતીત કરવામાં સહાયક બને, એ પણ એની આત્મસંજ્ઞા-intensityનાં ઘોતક બને. કે ક્યારેક એ રાગદ્વેષનાં રસ્તે જ અતંતોગતવા પ્રેમધર્મની દીક્ષા પણ પામી શકાય. પણ એ પ્રેમના કામગામની ચે પોતાને કશી જ નથી પડી એમ કવિ માને છે. કારણ પ્રેમ તો અનેક રૂપે અનેક રીતે પ્રમાય. કોઈ પણ રીતે, કોઈ પણ શરતે એ પ્રેમ પ્રમાય તો ધણું, પણ પ્રેમ, કવિતા, દ્વિલસૂક્ષ્મે એ કશાયની દુનિયાદારીમાં રાયતી દુનિયાને પડી નથી. દુનિયાની સ્મૃતિમાં પ્રેમ, કવિતા કે દ્વિલસૂક્ષ્મના માર્ગે પળનારા ટકી રહ્યા હોય એમ બન્યું નથી. એટલે કવિજીવનનીય કોઈ સાર્થકતા 'જિન્નલિન્ન છું' ના કવિને જણાતી નથી. આ સલામતા, અને એમાંથી જન્મતો ઉત્તાપ બિરવવો અસહ્ય છે. એટલે કવિ કહે છે.

‘દિનરાત રાતદિન જિન્ન છું,  
એક-કેન્દ્ર થવા મધી રહેલ કિલ્ન છું,  
ધગક ધગકમાં જોડી રહેલ જિન્નલિન્ન છું.’

(‘જિન્નલિન્ન છું’)

કવિના વ્યક્તિત્વને એકકેન્દ્ર રાખતું જ કંઈ હતું તે સુપ્ત થયું છે એટલે એ જિન્નલિન્નતાનો ઉત્કટ અનુભવ કરે છે પણ તે સાથે એ તત્ત્વની એમની શોધ પણ આરંભાય છે. આપણે જોયું કે આ કાવ્યસપ્તક કવિના આંતરજીવનનું આત્મવૃત્તાંત છે. એટલે એ જ શોધની વાત કરે તે તત્ત્વની રીતે નહિ, વિજ્ઞાનીની રીતે નહિ, તેમજ સંસારીની જેમ દુન્યવી સુખની શોધની તો નહિ જ નહિ. વિચિન્ન હોવાની તીવ્ર અભિજ્ઞાથી સંતાપ પામેલા કવિની શોધ, એના જીવનની સાર્થકતા, એની શ્રદ્ધાનું કેન્દ્ર, કવિતા જ હોય. પણ કવિતા કોઈ પણ કવિને આટલે સિદ્ધિને નહિ પણ શોધનો જ વિષય રહેવાની. જોકે ‘શોધ’ કાવ્યના જિન્નલિન્ન વ્યક્તિત્વવાળા કવિને તો એ આત્માસન પણ કામિયાબ નથી નીવડતું, અને એ પણ એની વેદનામાં વધારો કરનારી વાત છે. કવિના આત્માનું સત્ય જણાય એવી કવિતા પણ જો અલપજલપ દેખાય, ન દેખાય, પ્રમાય ન પ્રમાય ત્યાં હાથતાળી દઈ જતી રહેવા કરે તો તે ય આશાનું કે સાંત્વનનું કારણ ન બની શકે.

પણ એમ બનવાનું નિમિત્ત તો મનુષ્ય પોતે જ છે. વર્ષો પૂર્વે ઉમાશંકરે

ગાયેલું “સૌંદર્યો પી, ઉરઝરણુ ગાશે પછી આપ મેળે.” પણ અંધી સદી પૂર્વેનું એ જીવન જુદું હતું, એ ભગતિક પરિસ્થિતિ જુદી હતી. સૌંદર્યોને મન ભરી પીવાનો સમય હતો, અને આજે? આજે “પુષ્પો સાથે વાત કરવાનો સમય રહ્યો નહિ.” એ દશા છે. આ સાંપ્રત ભગતિક પરિસ્થિતિમાં વ્યક્તિજીવનના જે હાલહવાલ થયા છે તેમાં પુષ્પો સાથે આપણા નાતો જોડાય એવું રહ્યું છે જ ક્યાં?

કવિતા કવિના વ્યક્તિત્વમાં અનુસ્યૂત છે, પણ શબ્દમાં પ્રગટ નથી. એનું પ્રાગટ્ય ગર્ભમાં રહેલા જાળકની બીડેલી આંખો જેમ માતાના ચહેરામાં ચમકે તેમ કવિના સમગ્ર અસ્તિત્વમાં લહેરાતું હોય. એ જ એના આત્માની માતૃભાષા, એ જ એના અસ્તિત્વનો આસવ જે એને આસપાસની વિષમતા વિસારે પાડવામાં સહાયક બને. કવિતા એ જ કવિની અદ્વાતું મૂર્તિ—પ્રગટ રૂપ. પરંતુ જગતમાં જ્યાં સુધી એ અવતરે નહિ ત્યાં સુધી જાળકના અસ્તિત્વની આગવી જોગબ શી? કવિએ પણ પોતાની ચેતનાના ગર્ભમાં ધારેલી કવિતા શબ્દ-લયમાં અવતરે નહિ ત્યાં સુધી એનાયે કોવાની શી સાર્થકતા? કવિતા નામનો એ દુર્વાપ? સંસ્કૃતના વિદ્વાન મિત્રોએ ધ્યાન દોર્યું છે કે અહીં ‘દુરવાપ’ શબ્દ હોવા જોઈએ. ‘દુર્વાપ’ કંતો હાપ ભૂલ હોય કે પછી કવિના પક્ષે અનવધાનનું અથવા ખોટા સાદસ્થનું પરિણામ હોય. પદાર્થ હજી કવિમાંથી બહાર અવતર્યો નથી એટલે “શોધ”ના કવિનો વ્યાકુળ-ઉત્સુક પ્રશ્ન પડ્યાય છે. ક્યાં છે કવિતા? એના સુધી પહોંચવાનો મારગ દુર્ગમ છે. કારણ કેવળ શબ્દ પ્રયોજવો તે કવિતા નથી. કવિને ખબર છે કે એવું વારંવાર બને કે કવિતાની સરસ્વતી શબ્દમાં જ હુપ્ત થાય.

કવિને માટે પોતાનું અસ્તિત્વ-મનુષ્ય તરીકેનું અને સર્જક તરીકેનું પરસ્પરાવલંબી, બંને પરસ્પરને સાર્થક કરનારાં. એને માટે કેવળ આ શરીર રૂપી અસ્તિત્વનો કોઈ અર્થ નથી. મનુષ્યને શરીરધારી તરીકે આ પૃથ્વી પર ઉત્પન્ન કરવામાં પણ એ પરમસર્જકને સર્જનનો જ કોઈ હેતુ સિદ્ધ કરવો હશે. એ હેતુ પૂર્તિના પંથે કવિ પુરસ્સર થાય એ અર્થે કવિતાની ઉદ્દીપક એવી ઘટનાઓ પણ પ્રશ્ન એ નિર્મી જ રાખી છે. પણ પ્રકૃતિ સૌંદર્ય પરત્વે મુગ્ધ ભાવ ખોઈ બેઠેલા, વિદગ્ધ અને પરિણામે આંતરિક સંતાપથી દગ્ધ-મુગ્ધ કવિ આ કશાર્ક થી પ્રભાવિત થઈ શકતો નથી અને કવિતાને જન્મ આપી શકતો નથી. એટલે ઉમાશંકર કહે છે :

૨૨ શિશુઓનું કલહાસ્ય  
માણુવાનો સમય રહ્યો નહિ.

શિશુઓનું કલહાસ્ય, મારી કવિતાનો શુભ છંદ.

“પુખ્તો મારી કવિતાના તાજ-ગ-તાજ શબ્દો” અને શિશુઓનું કલહાસ્ય એ એનો છંદ. એટલે શબ્દ છે, છંદ પણ છે અને છતાં ક્યાં છે કવિતા ?

મહાકવિઓનો શતાબ્દીઓ વીંધીને આવતો શબ્દ પણ કવિતા પ્રેરતો નથી. બલ્કે કવિને એનાથી પ્રેરાવું નથી. એમને પોતીકા અવાજથી કવિતા રચવી છે. પડધા નથી પાડવા. અલગત, મહાકવિઓની વાણીમાં મંગલમય, સત્ય, શિવ, સુંદરનું દર્શન કવિતા રૂપે સ્ફુટ થયું છે એ ખરું, પણ કવિને એવું દર્શન પણ પોતાની પ્રતીતિમાંથી પ્રાપ્ત કરવું છે. જે દર્શન પોતાનું નથી તેની કવિતા ન હોય, એ કેવળ પડધો જ હોય અને પડધાને પૂજનારા આ દેશમાં ઘણાં છે— “પોતાને એ જમાતમાં જોડાવું” નથી.

આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે “જિન્નલિન્ન છું” પછીની આ કૃતિમાં કવિતાની શોધ જે તત્ત્વતા જીવનની શ્રદ્ધા-આસ્થાની જ શોધ છે તે માટે તીવ્ર આરત છે તો સાથે સાથે ઈશ્વરની લીલામાં એ આરતને ફળવાની આછી-પાતળી પ્રતીતિનો પણ ખ્વનિ રણક્યા કરે છે. જગતના ભૌતિક પદાર્થો પદાર્થો ન રહેતાં લોહિત્તર સત્ત્વ રૂપે પામવાની સાધકની શોધ અને કવિની શોધ લગભગ સમાંતર જતા અંશે હોય એવું ઉમાશંકરની કવિતા વાંચતાં સમજાય છે. ભૌતિક પદાર્થોના દર્શનમાં જે diversity અનેકતા અને disperateness પૃથક્તા રહેલાં છે તે આવી સાક્ષાત્કારની ધડીએ કોઈ એક unified સંઘટિત pattern રચનામાં ગોઠવાઈ જતાં લાગે. ‘વૃક્ષોનું’ કવિએ આવું દર્શન કર્યું છે જ્યાં વૃક્ષમય કથા. લોહિત્તર સત્ત્વનું એમને દર્શન થતાં પોતે પણ વૃક્ષમયતા અને એ દ્વારા વિશ્વના પદાર્થો સાથે તાદાત્મ્યનો અનુભવ કરી શકે એવી શક્યતાને જુએ છે. આમ સૌંદર્યની અનુભૂતિ દ્વારા, કવિતા દ્વારા જ ખની શકે. પણ કવિતા જ ક્યાં છે ?

એમ લાગે છે કે “જિન્નલિન્ન છું”નો આકેશ ઉદ્ગારનાર કવિ ઉમાશંકર તત્ત્વતઃ વાસ્તવવાદી કવિ નથી. વાસ્તવવાદ પણ એમની કવિતામાં આવ્યો. અને ગયો. એ પણ એક તબક્કો phase જ હતો. મૂળભૂત રીતે કવિ ઉમાશંકર કૌતુકરાગી romantic કવિ છે, એના જ એક ઉન્મેષરૂપ પ્રગટતો આદર્શવાદ એ જ ઉમાશંકરની કવિતાનું ક્ષુબ્ધ, જીવનધર્મિતા એ એમનો સ્વ-ભાવ “સતપદી” માં એ સ્વભાવ જ વધારે સતત sustained વધારે પ્રતીતિપૂર્વક ઠાવ્ય ભાવમાં પરિણમ્યો છે. “શોધ”માં એ પોતાને એક જગ્યાએ “અન-રેમેન્ટિક” ગણાવે છે. ખરા, પણ તે કદાચ વિદ્યર્થ વ્યક્તિ ઉમાશંકર માટે પ્રસંગે સાચું હશે. કવિ ઉમાશંકર તો રોમે રોમે રોમેન્ટિક જ છે અને આ વાત “હિરોશીમાનાગાસાકી,”

“અલ્પિદા દિલ્હી”, લખનારને મુઝદાની ખૂંટી ગૂંચળામણ અનુભવનાર કવિના તે તે કાવ્યો વાંચ્યા પછી પણ દઢાવવાનું મન યાય એવું છે. એમના આ રોમે નિટસિઝમમા હવે દાર્શનિકતાનું ઈશ્વરીય આસ્થાનું તત્વ વધુ પ્રમુખ પ્રકટપણે ઉમેરાયું છે એ વાત પણ સાચે નોંધની રહી.

રોધ એ કવિતાની હોય કે જીવનના કોઈ સત્યની હોય, કવિને મન તો શોધ એ જ સત્ય છે ઉમાચક્ર પ્રધાનત જીવનધર્મી, જીવનોપાસક કવિ છે જીવનમા જીવનને અર્થ આપનાર વિધવિધ પ્રવૃત્તિઓ અને પરિસ્થિતિઓમા એમની આસ્થા દઢ છે એમની જીવન આસ્થાનું એક મુખ્ય આધાર સ્થાન દામ્પત્યની ભાવનામા રહેલું જણાય છે “આતિથ્ય”ના સંખ્યાબંધ કાવ્યોમા પ્રસન્ન દામ્પત્યની યાદુગાથા એમણે ક્યારેક હળવી ક્યારેક ગંભીર રીતિમા ગાઈ છે ઉમાચક્ર કરની આસ્થાનો આ એક સતત વિકસતો રહેલો વિષય છે. “સમપદી” કાવ્ય શૃંગ્લમા “નવપરિણીત પેના” શીર્ષકવાળું કાવ્ય દામ્પત્યસ્તોત્ર જેવું છે એક રીતે જોઈએ તો પોતાની અર્ધશતાબ્દીની સૃષ્ટિ કાવ્યયાત્રામા જે જે સ્થાનોએ એમની કવિતા ફરી છે, જે જે વિષયોને એમણે એમા આવયાં છે તેનું જાણે આકનન કરીને એ કાવ્ય વિષયોનું આ કાવ્ય સમૂહમા ફરી એક વાર એ પુનરાવલોકન કરતા હોય એમ જણાય છે

પ્રસન્ન નવપરિણીત યુગલ એ આ સૃષ્ટિની એના સાતત્યની આશા સમાન છે, એવા યુગલને જોઈ કવિ તડકાને પણ વધુ તેજસ્વી બનતો અનુભવે છે અને “ધરા દીસે તણુ તણે પુલકિત”. “કયા છે કવિતા ?” એવો પ્રશ્ન પૂછનારને દષ્ટિ હોય તો કદાચ આ પ્રસન્ન નવદંપતીમા કવિતા જડે અને એનો મોનને ફૂંમે છૂટે દંપતીની શોધ એમનું સત્ય જેમ પરસ્પરમા અનુભવાય તેમ કવિને પોતાની નોંધનું સત્ય પોતાનામા જ પામવું રહે.

નીચે વહેળાના બહોળા ધરામા

ભેખડની ઝાંઝામા તરતા સરતા સહેલના ઉસ્યુત્રલને

શુધ સૂઝપુ, ખીણને ચમકાવી દેતા ફફડાટથી જિએ જડપુ,

ફેલાતી વીઝતી સફેદ પાખોથી અવકાશ ભરાઈ ઊઠ્યો,

તડકાની વેલ પર ઉઘડના ધવલ ધવલ ફૂલના શુભ. (નવપરિણીત પેલા)

એ દૃશ્યમાથી દંપતીને પ્રેમમય જીવનની શુભપ્રતીતિ વિશ્વાસ ને વિસ્મય બન્ને તેમ કવિને પણ “પ્રણયની દીક્ષા એ જ જીવનની દીક્ષા, માનવ્યની દીક્ષા” એવી આસ્થા બને છે

અહીં આ કાવ્યોમા વારંવાર એ વસ્તુ ધ્યાન એ ચનારી બની રહે છે.

ગઘલયની ધારે ધારે ચાલતાં આ કાવ્યોમાં જ્યારે જ્યારે ઉમાશંકરના કવિ-  
વ્યક્તિત્વનું રોમેન્ટિક પાસું પ્રગળ બને છે ત્યારે સુરમ્ય શબ્દ ચિત્રો અને ચારુ,  
હૃદય લાવોથી ચક્રિત કરી દે એવી કાવ્ય પંક્તિઓ અને એવી પંક્તિઓની આ  
કાવ્યોમાં અછત નથી. ક્યારેક તો વૈદિક કવિની ચારુશ્રુતિઓની રુચિરતા ને  
લાલિત્ય પ્રગટ કરતી જોવા મળે છે. તો ક્યારેક જ્યારે એમનામાં રહેલો આદર્શ-  
વાદી દાર્શનિક પ્રગળ હોય ત્યારે એ જ ગઘલયમાં ઢળાઈને.

“પ્રત્યેક પૂરેપૂરું એક બને,

તો જ પૂરું જામે બનેનું એકત્વ.”

એવી તદ્દન ગઘાણુ પંક્તિઓ પણ આવી જાય છે. એમની આ આદર્શવાદી  
દાર્શનિકતા દાંપત્યની સાત્તપદી સખ્યની ભાવનાને પરસ્પરના સખ્યથી આગળ  
લઈ જઈ સ્વ સાથે સાતપદ સાખ્ય કેળવવાનું સૂચન કરી વિરમે છે. કારણ  
આત્મા તો રાધિકા, અને એણે સાત ડગ પોતામાં જ રહેલા પ્રભુ સાથે ચાલ-  
વાનું સખ્ય કેળવવું એ જ દાંપત્યનો આદર્શ હોવાનું એમનું દર્શન છે એ એક  
આદર્શ છે.

પણ પ્રભુ સાથે તાદાત્મ્યની આરત, એ આદર્શ ફળવામાં તો આ જગતમાં  
અનેક અંતરાયો નડવાના. મનુષ્યની એ અભીપ્સા, એ સ્વપ્નને ભડકો થઈ સળગી  
ન જવા દેવાનું ઘણું દુષ્કર છે. સ્વપ્નને સળગવું હોય તો અંગારા તો જગતમાં  
ઠેર ઠેર ભડભડી રહ્યા છે. હાથે કરીને આજના મનુષ્યે પોતાની આસપાસ પોતાને  
જ ભરડો લઈ નષ્ટભષ્ટ કરે તેવું જે વિષયક રચ્યું છે તેમાં એના આદર્શવાદી  
અરમાનોને અળપાઈ-કરમાઈ જવા સિવાય ભાગ્યે જ કશો અન્ય વિકલ્પ છે.  
ઉમાશંકર, “વિરાટ પ્રણય”ના કવિ ઉમાશંકરનું “સ્વપ્નને સળગવું હોય તો”-  
એ કાવ્યમાં જે દર્શન છે તે એ કે મનવંતરોથી જે આકાંક્ષાઓ મનુષ્યે જે આદર્શો  
સેવ્યા, એમની પ્રુષ્ટિ-ત્રુષ્ટિ અર્થે જે સંસ્કૃતિ સિદ્ધ કરી તે આ છેલ્લી અરધાક.  
સદીમાં હોળી માંડી ખેડો છે.

ચારે તરફ દુરિતનો દાવાનળ પ્રગટયો છે. દુર્જનતાનો પ્રગળ પ્રભાવ સર્વત્ર  
વ્યાપ્યો છે ત્યાં સજ્જનોનો અવાજ લુપ્તપ્રાય થતો જણાય ખરો

“સજ્જનો અકિંચિત્કર

સર્વનાશી જળર મૂલ્યોનું ડાકણું જળ રહે, સુજનતાની સેર

પ્રેમની સરવાણી સણસણી રહે દ્રેષની જવાલાઓ વચ્ચે. (સ્વપ્નને સળગવું  
હોય તો).

મનુષ્યના સંસ્કૃતિ પ્રયાણના ઇતિહાસમાંથી છેલ્લી સદી-દોઢ સદીનો

ગાળો જુદો તારવીને જોઈએ તો આટલાંક વર્ષોમાં માણસે શી શી ઉથલપાથલો નથી જોઈ ? અને આ થોડાંક વર્ષોમાં જે વિનાશલીલા વહરી છે તે તો ‘અભૂત-પૂર્વ’ છે. આપણા જ સમયમાં ગળે તો વિશ્વયુદ્ધ લડાયાં. પરિણામે મનુષ્યનું નિર્માનુષીકરણ dehumanization થયું. માણસ પોતે પોતાને અજાણ્યો થયો. પોતાના પરિચિત પરિવેશમાંથી એ પારકો જણ હોય એવું એ અનુભવવા લાગ્યો. એનામાં alienation આવ્યું. ત્યાં બધું યુદ્ધોની વિભીષિકાના દુષ્પરિણામ રૂપે થયું.

આ જ સમયગાળા દરમ્યાન પરિસ્થિતિનું એ વૈચિત્ર્ય પણ રહ્યું કે મનુષ્ય-અદનામાં અદના મનુષ્ય માટેની અનુકૂળતા પ્રેરાઈને નવા વાદો, નવી રાજકીય વિચારધારાઓ, નવી તત્ત્વધારાઓ પણ વિકાસ પામી. પણ જેને કેન્દ્રમાં રાખીને આ બૌદ્ધિક પ્રસ્થાનો થયાં તે કેન્દ્રેષ સામાન્ય-કારીગર, મજૂર ખેડૂત-એનો શો જયવારો થયો ?

કવિ કહે છે કે આપણી સંસ્કૃતિ તો બધું જ સ્વાહા કરનારી સંસ્કૃતિ છે. એ એની નિકૃષ્ટ કક્ષાએ consumer culture બની છે. પણ એ પ્રક્રિયામાં સંસ્કૃતિનું જે જીવાતુશૂન્ય તત્ત્વ sap of civilization એ જ તો consume સ્વાહા નથી થઈ જતું ને એ જોવાની ક્યાંયે કોઈને કુરસદ છે ખરી ? અતિ ‘ઉપાદાનકેન્દ્રી’ આ સંસ્કૃતિનો મુદ્દાલેખ જ છે “સ્વાહા” એનું પરિણામ ? કવિ કહે છે :

“ખૂબ જ ખાનારાં તે ખોવાયેલાં ખૂબ  
ખૂબ જ છુદ્ધિ સચેત, ચેતનાનો લકવો એને,  
ખૂબ જ સંપન્ન, અગાધ એનો ખાલીપો.”

આ પંક્તિઓ વાંચતાં ભર્તૃહરિ સાંભરી આવે છે. ભોગવાદી સંસ્કૃતિના ખાત્રે બધું જ ભોગવી લીધા પછી શેષ ખાલીપો જ રહે.

ભોગવાદી સમાજમાં શરીરનો મોટો મહિમા. શરીર એ જ ભોગવાદીની શક્તિ, એ જ એનો ધર્મ. શરીરને શરીરમાં હોમનારી આવી સંસ્કૃતિમાં ચઢી અક્ષરિયા પ્રેમનું સ્થાન ક્યાંય નહિ અને પ્રેમરિક્ત જીવન એટલે સંવાદરિક્ત જીવન. એવા જીવનમાં હિંસા, વિનાશ, યુદ્ધની જ ભાષામાં વાતચીત સંભવે. યંત્ર અને તંત્રમાં પ્રેમનો મહામંત્ર ગૂંચળાઈ જતો જોઈ કવિનો આત્મા ગૂંચળામણ અનુભવે છે.

મનુષ્યને ચાહનારા અને જીવનને ઉપાસનારા આ કવિને પ્રશ્ન થાય છે કે સર્ગકની અગળ કરામત જેવા આ જીવનમાં દુરિતને એણે કેમ તાણાવાણાની



એમ વણી દીધું? આદમ અને ઈવને જે સ્વર્ગોદ્યાનમાં પ્રભુએ રમતાં મૂક્યાં તેમાં પેલા દુરિતનો પ્રભાવ પણ જીવનમાં સતત, અજ્ઞાતપણે પ્રસરતો જ રહે છે એ માનવજીવનની કરુણતા છે.

આવી જ્યાં કરુણતા છે ત્યાં દુરિતના આટલા પ્રળ, અપરાધેય અપરિહાર્ય પ્રભાવ છતાં જીવનમાં કઈ શક્તિના બળે ટકી રહેશે? કવિને લાગે છે કે આ નાગપાશમાંથી છૂટવા માટે મનુષ્યમાત્રમાં યોતપ્રોત થવું. આ “આત્મ સર્વ ભૂતેષુ” નો મંત્ર વ્યવહારમાં ઉતારવો રહ્યો. એમ કરવાથી જ દુરિતના યોગાયા ટળશે. દામ્પત્યપ્રેમમાં પરસ્પરનું એકત્વ ચીધું હતું કવિએ. હવે એ પરસ્પર એકત્વની ભૂમિકાને અતિક્રમી પ્રેમનો વૈશ્વિક સંદર્ભ સ્થાપે છે. દુરિતનો અસ્વીકાર કે એનાથી ભાગવું એટલે જીવનનો અસ્વીકાર-જીવનથી ભાગવું. ઉપનિષદોના દર્શનના ઊંડા સંસ્કારે પ્રભાવિત હોવાની કવિ ઉમાશંકર પ્રતીતિ કરાવે છે. એ કહે છે :

“દુરિત-તું આશ્ચર્યકર, અનિવાર્ય માધ્યમ મારા જીવનનું.

દુરિત તારું હોવું એ જ કરે છે મને સુગંધિત

હાથ થોડાંક સ્વપ્ને જરૂર ટકી શકશે સલામત હવે.” (સ્વપ્નેને સળગવું હોય તો).

આપણે આગળ જોયું કે છિન્નલિખિતતાની વેદના વ્યક્ત કરી ત્યારે પણ કવિએ પોતાની આત્મસંજ્ઞા identityને અક્ષત રાખનારા તરવો તરીકે રાગ, ભય દ્રેષ-જેવા દુરિતના જે અંશનો સ્વીકાર કર્યો હતો. અહીં ફરી દુરિતને મનુષ્યની મનુષ્ય હોવાપણાની એક અનિવાર્ય શરત તરીકે સ્વીકારે છે અને સૂચવે છે કે મનુષ્ય દિવ્ય નથી, એટલે એ મનુષ્ય રહીને જ પોતાની આકાંક્ષાઓ, અભીપ્સાઓ સ્વપ્નેને સાકાર કરી શકે.

અત્યંત વિષમતાથી પ્રભાવેલી તીવ્ર વૈયક્તિક વેદનાની વાણી ‘સાતપદી’ના એક પછી એક કાવ્યમાં આગળ વધતી વધુ ને વધુ વિસ્તૃત દાર્શનિક ભૂમિકાએ પહોંચતી આપણે જોઈ શકીએ છીએ. આવી દાર્શનિક ભૂમિકાનું પરમ શિખર તે ઈશ્વરનો સાક્ષાત્કાર. પણ આ કવિ માત્ર મનીષી નથી એટલે કોઈ રહસ્યવાદી ભાષામાં વાત નથી કરતા. એ કવિ મનીષી છે એટલે એમનું દર્શન કવિ-જીવનધર્મી કવિનું, જીવનનિષ્ઠ દર્શન છે.

આધુનિક જગતની એક મોટી કરુણતા એ રહી છે કે એણે ઈશ્વરને જ અંકારો દીધો. વિજ્ઞાને જે સત્યો મનુષ્ય સમક્ષ ઉદ્ઘાટિત કર્યાં, મનોવિજ્ઞાને પણ એને જે દષ્ટિ આપી એથી ઈશ્વર એને માટે કોઈ આદર્શ રહ્યો નહિ -

‘જે ક્ષણ જીવવાની શક્તિને ધાર ન આપી તદ્દ  
ભીતિ, સદેહ, અનાસ્થા, વાસના .

આ અર્ધમૃત્યુઓ જીવન તો નથી જ.’

અને પ્રાણવંત વિલયને મૃત્યુને નિ સત્વ કરી બધ છે ‘(મૃત્યુક્ષણ)

જે હાથ આવ્યું તે સસર જીવન નહિ, પણ અર્ધમૃત્યુ, જીવનું મોત. કોલરિજ  
જેને life in death કહે છે એના જેવું જીવન. જેમા કેવળ નારકી વેદના જ  
વેઢારવી રહી. જગતમા સૌ દર્શનો, મૈત્રીનો, ઈશ્વરનો ઈન્કાર કરનાર કોલરિજના  
વૃદ્ધ હરિયાખેડૂને પણ આ શાપભાર વેઢારતા જીવતા મોતનું દર્શન થયેલું. આવા  
જીવતા મોત કરતાં તો અચેતનનું અસ્તિત્વ સારું લાગે છે. એના પર ક્યારેક  
વર્ષાસ્પર્શ કશુંક હરિયાળું પાગરશે. જ્યારે માણસ તો

‘મરે છે મરે છે મરે છે રાતદિન

પૂરતું મરતા નથી આવડતું માનવીને.’ (મૃત્યુક્ષણ)

વાસ્તવિકતાની આવી તીવ્ર સમાનતાએ જ છિન્નલિન્નતાનો આત્મિક પ્રેરો  
હતો. એને અજ પો કહો ખાલીપો કહો કે existential angst anguash કહો.  
ઉમાશ કર એક તબક્કે એનાથી ઘેરાયા છે, ગૂંઝળાયા છે પણ એ ગૂંઝળામણે  
સર્જેલો મૌનનો ડૂમો તોડી, સ્થિરતાન્ધીરતા પ્રાપ્ત કરી એ આસ્થાની પુન પ્રતિષ્ઠા  
સિદ્ધ કરનારી દૃષ્ટિ ‘સપ્તપદી’મા આલેખન છે.

‘મૃત્યુ ભર્યો ભર્યો આ આખોનો ખાલીપો

મૃત્યુ કણસતો આ હૃદયનો અજ પો

મૃત્યુ તમકતો આ જીવનનો અ ધાપો’ (મૃત્યુક્ષણ)

એ તો છે જ. પણ શું ત્યાં અટકી જવું? એ રીતે સર્મથેવી રિક્તતા શૂન્યતામા  
ઉમાશ કરવું આશ્વાસન દાર્શનિક આશ્વાસન છે. ખાલીપાની વિરતિની અનુભૂતિ  
સાચી, અસ્તિત્વવાદી પોતાની આની anguash ને irremediable and irre-  
vocable condition of life માને છે. એના અસ્તિત્વવાદી ઉપનિષદમા total  
anguash માટે પૂર્ણમદ, પૂર્ણમિદમ્ મત્ર ઉચ્ચારવાનો. પણ ઉમાશ કર માને છે  
કે ગમે તેરી total anguash પછી પણ જે અવશેષ રહે તે કશુંક વિધાયક છે.

આપણે જોયું કે છિન્નલિન્ન કવિવ્યક્તિત્વની શોધ હતી. એની ડગમગી ગયેલી  
શ્રદ્ધાને ટેકવવા આશ્રયસ્થાનની, વ્યક્તિત્વને એકકેન્દ્ર કરવાની, અંતરના ખૂણેખૂણાના  
વ્યાપી વળેલા ખાલીપાને ખસેડી પ્રેમ જેવા કયાક અર્થપૂર્ણ સાક્ષાત્કારથી હૃદયની  
રિક્તતાને ભરવાની. ખાલીપાની આ અનુભૂતિ એ કોઈ એકલદોકલ વ્યક્તિની  
નથી, એ તો માણસમાત્રની વેદનાનો વિષય છે. એને ભરવા જુદા જુદા માર્ગો

જુદા જુદા લોકો લે-લઈ શકે. પણ કવિને મન જીવનનું અંતિમ વિધાયક મૂલ્ય કવિતા જ. એ જ એના જીવનને અર્થો આપે. એ જ એનો ધર્મ, એની આસ્થા એની ઉપાસના ને શોધ. પણ સાંપ્રત પરિસ્થિતિમાં મનુષ્યનું સંવેદનતાંત્ર બાજુ પક્ષધાત થયો હોય એવું જૂઠું, જડ થઈ ગયું છે. એટલે આ બૃહી ઇન્દ્રિયોના સામાન્ય ધર્મો દ્વારા તો કવિતાનો પ્રભાવ નહિ, જિવાય, સામાન્ય લાખા પણ એવી લપટી પડી ગઈ છે કે એ દોઈને પ્રભાવિત કરી શકે નહિ. પરિણામે આધુનિક કવિને એવી નિર્જાનિત અનુભવાય કે એને આ કવિતાનો શબ્દપ્રપંચ પણ વ્યર્થ લાગે છે. કચારેક અલગત, એમ કહેવા માટે પણ એને શબ્દપ્રપંચ જ કરવો પડે છે એ એક મોટી irony જરૂર ગણાય.

ઉમાશંકર તો આર્નલ્ડની વિચારધારાના સમર્થક છે. એમને મન છુદ્ધિ, વિજ્ઞાન, ધર્મ અને કવિતાને કશો આંતરવિરોધ નથી — આધુનિક કવિતાને પણ નહિ. સંસ્કૃતિના વિકાસ સાથે કવિતા ઓસરતી જશે એવી ભવિષ્યવાણી એમને નિર્રથક જણાઈ છે. સર્જકને માટે શબ્દની લીલા કરતાં વિશેષ કશું હોય તો તે કેવળ મૌનની લીલા જ છે એવું એમનું દર્શન ‘પંખીલોક’ નામના ‘સપ્તપદી’ ના અંતિમ કાવ્યમાં વ્યક્ત થાય છે. આ કાવ્ય ઉમાશંકરની કવિતાના ઉત્તરમાંશો ને પ્રગટ કરતું મંત્રધોષની ઉદાત્તતાને સિદ્ધ કરે છે. શબ્દાખ્ય પ્રકાશ એ કવિને માટે અંતિમ પ્રકાશ છે. એમાં જ એનું દર્શન સ્ફુટ થાય, પણ એ શબ્દ વૈયાકરણોનો કે કોશનો નહિ, કવિનો શબ્દ હોય. એને વિષેની એમની કલ્પનાનું રમ્ય ચિત્ર આવું છે.

‘અર્ધઅર્ધવર્માંથી ઉપસતી ચારુકેશ સમારતી ઉષઃમૂર્તિ.’

એ ઉષઃમૂર્તિનો સાક્ષાત્કાર કરવા માટે, આપણા આ upside down થઈ ગયેલા સામ્પ્રત જગતમાં ઇન્દ્રિયોએ પણ પરસ્પર ધર્મવ્યયય કરવો પડશે. કવિની વાણીએ પણ પંખીઓની જેમ spontaneously overflow થવું જોઈશે, તર્કના ભારથી તરડાયે નહિ ચાલે. ઉમાશંકરનાં ‘સપ્તપદી’ કાવ્યોમાં આવી તાજપ, સહજસ્ફુરણને પરિણામે શુન્દરાતી કવિતાને અનાદ્યાત ઉપમા-રૂપકોની સંપત્તિનો એક નવો જ વારસો મળે છે. આ એક શબ્દચિત્ર જોઈએ પ્રભાતે માળામાંથી ઊડતાં પંખીઓનું :

‘ઊભેલાં ચપલ ઝાડવાંના એ ઊડતા ચપલ ઈશારા,

કેંક સ્થાવર-સ્થવિર વૃક્ષરાજ અનેક બાહુએ ખોખેખોળા

ઊઝાળ્યાં કરે કપોત, કાળર, લેલાં, દૈયડનાં ટોળેટોળાં.’ (પંખીલોક)

અને ખીજું આ :

પૃથ્વીના ભીતરી મૌનનો ભારવત ઉત્સવ બાજે સ્તોત્રછાળે  
પ્રત્યેક પરાંદે પખીલોકમાં અંતરિક્ષે બિજવાય.' (પખીલોક)

‘સપ્તપદી’નાં કાવ્યોમાં ભાવક કવિ ઉમાશંકરના શબ્દમાંથી બિડતી આવી સ્તોત્ર-  
છાળોની છાલકે વારંવાર ભીંજતો રહેતો હોય છે.

બાળપણથી સૌંદર્યો પીને માતાં શીખેલા કવિહૃદયને જીવનના એક તળાકે  
જે ખાલીપો અડી ગયો તેમાંથી બાજે પોતાની આત્મસંજ્ઞા identity લુપ્ત થતી  
લાગી. એમાંથી જ જે જે આસ્થાઓ એમણે હૃદયમાં પોષેલી તેને ઉથલાવી  
નેવાનો એક ઉપક્રમ આરંભાયો. પોતે સામ્રાટ જગતના પરિવેશથી પ્રભાવિત  
તો છે જ, અને છતાં એ પરિવેશમાં પોતાની આગવી ઓળખ લુપ્ત થવા ન  
દેવી હોય તો કવિએ ‘વેષ્ટ-એ-ગિટ’ કહેનારા પખીની સાથે વાત કરવાનો સમય  
મેળવવો પડશે, લવિષ્યની આશા-અરમાન જેવાં શિશુઓતરુણોના સ્મિતને હૃદયને  
ઝીલવું નોંધશે, વસંતની ચિટ્ટી જેવા પતંગિયાને ઘડી નીરખવું પડશે, ચહેરાઓનાં  
અર્થવર્માંથી ડોકાઈ પોતાની ઓળખ આપવા ‘કેમ છો રે’ કહેવા ટાંપી બેઠેલા  
પ્રભુના ચહેરાની માણસના ચહેરામાં ઓળખાણ મેળવવી પડશે અને મૃત્યુ સાથે  
પણ મૈત્રીનો હાથ લંબાવવો નોંધશે. જીવનની યાત્રામાં આવનાં આ બધાં સ્થાનોએ  
ઠરતાં-વિરમતાં, એમનો પુરસ્કાર કરતાં, જે પરમ મહિમાવંત મૂલ્ય કવિને  
સાક્ષાત્કારવું છે તે છે મૌન.

એ મૌનમાં કવિ પોતાની કોઈ નવી જ ઓળખ મેળવવા ઝંખે છે. મનુષ્યને  
માતા-પિતા દ્વારા મળેલી, માતૃભાષા દ્વારા મળેલી, શરીર દ્વારા અનુભવાયેલી,  
પ્રેમ જેવી લાગણી દ્વારા પમાયેલી, ઇન્દ્રિયો દ્વારા સમજાયેલી, કવિતા દ્વારા વ્યક્ત  
થયેલી એ આત્માનું અતિમ સાર્થક સમજૂતી એ ઉદ્ધાર છે.

‘હેલો શબ્દ મૌનને જ કહેવાનો હોય છે.’

શોકસપિધરે સર્જકતાનો જે પ્રપંચ રચ્યો તેમાં જીવનના કટુ-મધુર કષારેક  
અસ્તિત્વ આપાને દયમયાવી દેનારા અનુભવોનું નિરપણ કદું તેમાં કોઈક ક્ષણે  
એણે એમ પણ કહ્યું :

The time is out of joint

O cursed spite that I was born to set it right.' (Hamlet)

તે કષારેક વળી એમ પણ કહ્યું કે

'Life is a tale told by an idiot

Full of sound and fury, signifying nothing' (Macbeth)

આ શબ્દો ઉદ્ગારનાર કવિ જીવનને હલાવી-વલોવી નાખનારી શી શી અનુભૂતિઓમાંથી પસાર નહિ થયો હોય? અને જતાં હતાર્થતા, વિરતિ, અનાસ્થા એ એનો અંતિમ શબ્દ નથી, એનો છેલ્લો શબ્દ છે The rest is silence.

ઉમાશંકરનું દર્શન પણ આવું કંઈક છે. કોઈ પણ અતિસંવેદનશીલ કવિ આ જગતમાં વ્યાપ્ત વેદનાવ્યથાને સમજે છે, એમાંથી પોતે વ્યથિત થાય ને એને અલિપ્તચિત્ત પણ આપે. પણ ઉમાશંકર જેવાની પ્રતીતિ એવી છે કે આ બધું અદ્રુવ છે. જે દ્રુવ-અચલ છે તે મનુષ્યસંસ્કૃતિએ જે સિદ્ધ કર્યું છે તે, જે મંગલમવ શબ્દને દૂરથી આવતો આછો આછો સાંભળેલો, બાળપણમાં ઘર પાછળના શૈલમહાશયે અંતરમાં જોપવેલું સર્જકની વિજયપતાકા સમું જે સત્ય અલપઝલપ જોળખાયેલું તે મૂલ્ય, તે શ્રદ્ધા એની પુનઃપ્રતિષ્ઠા, એની સાથે જીવનયાત્રામાં ચાલતાં સામપટ્ટી સખ્ય કેળવવાનો કવિનો ઉપક્રમ છે. આમ ‘સમપટ્ટી’ કવિ-મનીષી ઉમાશંકરની ઉપાસ્ય આસ્થાઓનું એક સુદીર્ઘ, સળંગ કવિતાવિધાન છે.

## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva one of the many forms of Paramatma is further divided into Shiva the male and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

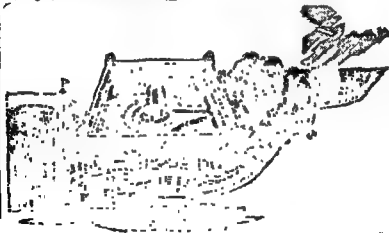
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रविष्टेन विश्वानेन शंकरा  
लोकानामुपलब्धं तयो कश्चि सर्वदा

*The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers.*



**MAFETAL GROUP**



# હસ્તિ પાઈપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા

પૉલિઓલેફિન્સ

ઈન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ

અધિકાર સેક્ટર, પુણે ૪૧૧ ૦૨૧

© પાઈપ નર્મણીની હેઠળ એ. જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-116 GJ

**Alembic Chemical Works Co; Ltd**

**Baroda 390 003**

Manufacturers of Antibiotics, Ethical  
Pharmaceuticals and Home Products.





એતદ્-૫૧

# નવા વર્ષનું સવાજમ તરત મોકલો

(ચક્ર યા ક્ષેત્ર મોકલવા નહિ)

## એતદ્

જૂન ૧૯૮૨ વર્ષ ૪ અકે ૧૧  
ત્રીઓ

સૌ, હિંદી ભાષી ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફોર્મ ૪ વડોદરા ૧૦૦ ૦ ૨  
રમિક શાહ ખીસનગર, ગિરનાર જી/૧ કુર્ચ ૨૮, બેસ વી રોડ, શાન્તી  
મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અભિકા એસ્ટેટ મહત્તા ચાંપી રોડ પાટણપર  
(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૯ ૦૭૩

વાર્ષિક સવાજમ ૩૧ પચીસ

સવાજમ લેવાના સ્થળ

જમત રૂ. ૧૦ મુબઈ રમિક શાહ મુબઈ

પ્રા મુકુદ દવે 'વસંત સેતુજય સોસાયટી કાન્નાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧  
વિજય બેટાસ, ફોર્સન રૂ. બાણદ

સંસ્થાવ પ્રકાશન નગીના પેશ ૨૧૧ પેશ અમદાવાદ

લેખ અવકાશના પુસ્તકો તથા વિનિમય રૂ. સામયિક સૌ હિંદી ભાષીના સરનામે છે  
તજ્જી તામકે કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

એન્ટ્રી દર મહિનાની ૫ દરમિયાન પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અગિયો સંઘર્ષો પત્રવ્યવહાર આ મરનામે કરવો

મૌ હિંદી ભાષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફોર્મ ૪ વડોદરા ૩૦૦૦૭૨

સ્તનથી છૂટી પડેલી ડીંટડી જેવો  
 કથ્થાઈ રંગનો પાસાદાર  
 આ પથ્થર,  
 લીરસો અને કઠલો,  
 એની ટાય ઉપર  
 આંગળીનું ટેરવું મૂકતાં જ  
 ફોનોના ઝૂંડ ખીલી શકે  
 અને બંધ હથેળીમાંથી નીચોવાય  
 પ્રિંસીયરનાં પોલાણનો અવકાશ,  
 રેખાંશ મુઠ્ઠી ઊઘાડતાં જ  
 આ પથ્થર  
 સમુદ્રમંથનમાં મળી આવેલ ચળકતું મોતી.  
 ધારો તો એના કાંઠરાં જેવા કઠ ઉપરથી  
 ઝગારાં મારતી ખાણ  
 કે કોઈ ખડકાળ જિંડી ખાઈનો અંદાજ મેળવી શકો,  
 જેની ઉપર પટકાઈ પટકાઈ  
 માણસે  
 મેળવી છે લીરસી પાસાદાર સપાટી.  
 એ પર આંગળી ફેરવી રમી શકાય,  
 જિંડી પણ,  
 અને મહાકાય લપસણા પહાડ પરથી  
 એક નમૂનેદાર કણી  
 ચૂંટી પણ શકાય !

સમંદર

મુકુન્દ વૈદ્ય

સદા ભોંયને બાત્રી રહેતા  
દેહવિહોણા પડછાયાની બીતર વહેતા શ્વાસ  
અચાનક અધરાતે મધરાતે લમણે  
કે આખોના બધેબારણે  
બહાર ટોકરા મારે.  
એક સામટો બગી પડતો અફાટ બળ-સંસાર,  
બરી જિંચકાય, ઉછળતો અમળાતો વળ ખાય,  
જધેગધ અકળાતો, ઢળી જાય,  
કિનારે જીધડી પડતી ધોળા કોડી કિનારમાં સંતાય  
એકની ઉપર એક ઉછળતા ભરચક શ્વાસે પડછાયા જિંચકાય,  
સમંદર ધીમા ધીમા ચાલળાય.

આથે

ધુમ્મસ ટેકરીઓ પર રાતા ટશિયા ઝગે

ને સામે

સોનેરી ઘાસમેદાન સળવળતાં વિસ્તરી જાય....

તણેપર ફરકવું

તેજવલય ટોળું

કિઠિવારીભેર બે પવન સૂસવાટે ચડે

ઝરઝર રેશમ પોલ ઝરે

વેગભરે જાંચકાતી ધસી પડતી જૂખરી ભેખડો વચ્ચેથી

રાતો અથ

છલાંગ મારે

ત્યારે....

મેામેર

બહેત બહેત બિછળતાં

મીઠ્યાં માછલાં ઝબકતાં હોય

ઠરાલ મજન શિખર શિખરે

આગિયાનાં ઝૂંડ ઝોલે ચડી ફૂંકાતા હોય

કિબાંગ બેંડા ઠળઠા, પર પછડાતો

અથ બિછળે

જાણે લાડકો ભેટે

સો સો ભોરિંગ ફળા ફુટકારી લપકે

પુચ્છ ટટાર

ખીઠધણ તમે તાણુઆ વેરે  
 સામે  
 ફે ફાડણ રેનાયુળળ  
 વમળવળ  
 ઘેરુ' ધસમસ જળ  
 ઝળૂ બે  
 પછડાય  
 સમુદ્ર  
 સોસરવો વહી જાય

છુરળે પર  
 પતાકાઓ ફડફડ ભડે  
 દીવાલો ધીંગા પડછંદ ઘેરાવ  
 કુંઝરાને અડીખમ ઝાલી ભલા રહે  
 કાંગરે કાંગરે બંદૂકો તગતગે  
 પથ્થરોમાં  
 પણુછ તાણી ભલા  
 તીરંદાનેના  
 ખડક ઉધાડા ડિલ  
 ઝીણું નકશીકામ કોરે  
 નિકરેલી  
 માથાભારે તોપો  
 હણહણી ભડે,  
 તો તો પર્વત પેટાળો ફેડે  
 આકોશ ભડકે ફંગોળે  
 દશાઓ  
 ચકરાવે લેતો વંટોળ ફુંકાય  
 ઘેરો ઘાલીને પડેલી  
 દુસ્મન છાવણીમાં  
 કપૂતર ટોળામાં સાપ પેસે  
 એવી નાસભાગ થાય  
 સૂંઢ ફુંકાડણું

હાથીટાળું

ભમ્ભર કાળા લોઢે બિછળતું

ગાંડુંતૂર પ્રલયપૂર

થઈ ધસે

દરવાજા તરફ

ને અશ્વર બિછળતા બિટાને

તુપર ખિલાઓ વીધી નાખે

ત્યારે

ધૂધરીઓ રણકી બેઠે

રાતો ફફડાટ ઓલવી નાખે

ભીતર

દીવાલો કુધી

અક્ષૌહિણી સેના

બરછી તીર તલવારો પર મુકી ભીડે

ભભખતી લોહભટ્ટીઓમાં હાથ બોળે

રથનાં ચક્રોપર આઠે પ્રહર ક્રારે

ઘોડેસ્વાર નરથાઓની આંખોમાં

ભાલા જેવું જોમ

કતારખંધ બરકંદાજોની મૂઠોની અણીનો ચળકાટ

ગડાકુના મગગડાટમાં લીને વૃધ્ધાની કુંવાટીનો ફરફરાટ

હવેલીઓ બિતરચડ કરતા પવનને

પથ્થરના અશ્વોની છાતીમાં બિછળાટ

તે ઢોલ નગારાં દુદુલિના અવાજોમાં મળાડળ

પથ્થરો

ઝોમ ને ઝોમ પડ્યા રહે

તણુ ય ચસ્યા વગર

ફરવું

કુણું કુણું ઘાસ બિગી નીકળે

તે ય બસ મરક મરક મલક્યા કરે

મરક મરક મલક્યા કરે....



## નાંધપોથી

શુનિ આયોજનસ્કો અનુ. બીપુ કાપડિયા

દિલગીરી અને પ્રશ્નાતાપની વચ્ચે કું છિન્નલિન્ન થઈ ગયો છું. મનમાં પાછો નિર્ધાર કરીને એ બેમાંથી મારે ગમે તે એકની જ પસંદગી કરવી પડશે એમ કે એ બંનેય ને એકી સાથે સ્વીકારવાનું શક્ય નથી. પ્રશ્નાતાપ એટલા માટે કે બીજાઓને નુકસાન પહોંચાડવા બદલ કું અપરાધભાવ અનુભવું છું ને દિલગીરી એટલા માટે કે કું મારી જાતને નુકસાન પહોંચાડવા બદલ અપરાધી ગણું છું. દિલગીરીમાંથી પ્રશ્નાતાપ અને પ્રશ્નાતાપમાંથી, ફરી પાછો દિલગીરીમાં—એમ એ બેની વચ્ચે ઝાઝાં ખાઉં છું. એટલે કે એમાં ચલ્યાઈ ગયો છું, એમાં કેદ થઈ ગયો છું. એમ તો સવારે દિલગીરીનો ભાવ અનુભવું છું પણ રાત પડ્યે પાછો પ્રશ્નાતાપ થાય છે. દિલગીરીને આત્મપ્રશસ્તિ સાથે કેમ્પીતી રીતે મળતાપણું છે. પણ એમ શેખીખેર થવાનો મને અધિકાર ખરો ? મને ઓછામાં ઓછું નુકસાન પહોંચાડે એવી કોઈ ચીજોમાંથી પસંદગી કરી શકું ? ઉપક્રમમાં અમે પણ જીવ છીએ, અમારી પણ હસ્તી છે તો શું બે પદાર્થોમાંથી જેમ પસંદગી કરી શકાય એમ ખુદ કું અને બીજા કોઈ વ્યક્તિમાંથી પસંદગી કરી શકું ? દિલગીરી સહન કરવી આમ તો દુષ્કર છે પણ એ એક નક્કર વાસ્તવ બની રહે છે એ ય દીવા જેટલી જ ચોખ્ખી બાબત છે. આમ તો પ્રશ્નાતાપને પહેલાં બીજા સાથે મળતાપણું ખરું પણ પછીથી એ મળતાપણું—કે જે અધિકારમાં ગળક થઈ ગયું હોય છે—પ્રશ્નાતાપને એક નિશ્ચિદ બળાપાદ્ધે મૂકી જવું હોય છે.

કું મારી જાત સાથેના મારા સંબંધોને ઉંઠેલી લેવાનો અધિકાર માણું છું, મારી જાતની સંમુખ આવવા માણું છું. એમ મારી ખુદની સંમુખ આવવાથી કદાચ કોઈ અલગ જ હસ્તી ઉદ્ભવે એવું બને. “બદલાશો નહીં”, કોઈ પણ પ્રકારની ચિન્તાઓને માથું ઊંચકવા દેશો નહિ તમે એ કચારેય સહી નહિ શકો.”

પરંતુ કોઈ પણ સંજોગોમાં હું મને-પ્રુદને સાખી શકતો નથી, લાગે છે આત્મ-સલામતાનો સમય પાડી ગયો છે જીતી લેવાનો આ સમય છે. “પણ આ મથામણનો અર્થ શો?” ખીજી બાજુએથી પૂછાય છે “આનો હેતુ શો?” પણ હું લથડતો જાઉં છું, આસ લેવા માટે હનાતિયા મારુ છું. કેવળ મરવને શક્તિમાન હોવામાં કે કેવી રીતે મરવું એના અગ્નાનમાં જ હું ધીમે ધીમે મરતો જાઉં છું હું કથારનોય મરણ પામ્યો છું એમ જો મને મનાવી શકું તો મારી ચિન્તાઓ ખતમ થઈ જાય હું અને પાછો મરણ પામ્યો છું એમ મનાવવાનું જ ન્યા મુધી હું મરણ દ્વારા ખતમ ન થઈ જાઉં ત્યાં મુધી એમ મનાવવાનું મારે માટે કથારેય શક્ય નથી હું જાણુ છું, અલગત કે કોઈને ખતમ થવા દેવા કરતા જાતને ખતમ કરવી બહેતર છે આમ હું અમાપ પડાડની સમુખ આવી જીવો છું મને લાગે છે કે બધું જ ન્યા અશક્ય છે ત્યાં એના વિષ વિચાર્યું જ જનુ મારે માટે નિરર્થક છે એ પ્રકારના ચિંતારો કેવળ અક્ષરો—લખાણો જ બની રહે છે

પોતાના જ મરણ વિષે કદપણ એ આમ તો શક્ય નથી પણ એ અશક્ય છે એટલા માટે પણ એમ કરવા આપણે મથ્યા કરવું જોઈએ આ એક ગાંઠ વાળેલું દોરકું છે હું એની ગાંઠ છોડી નાખુ છું. હવે ત્યાં ગાંઠ નથી તો એ ગાંઠનું શું હતું? દોરકું તો જેમનું તેમ રહે છે ને એમાં આપણે ખીજી ગાંઠ વાળી શકીએ છીએ હું જ ગાંઠ અને દોરકું પણ હું જ તો પછી મારું જે ખરેખર હોવું ઘટે તે અસ્તિત્વ કયું? પેલી ગાંઠ કે દોરકું?

કોઈએ પોતાને આજ્ઞા નહિ એની લાગણી અનુભવનાર ફોઈડ પણ અતે એની સમજ ઉપર આવેલા કે સૌ કોઈ વ્યક્તિ પોતાને ખીજી કોઈક આહે એવું જ એ છે તો સાથે સાથે આપણે આપણી તીવ્રતર લાગણીઓનું દમન કરવું જોઈએ નહિ એવું પણ એમને જાન થયેલું. આપણે આપણી જિંદગીને ચાલ નાની આક્રમકતાના આવેગથી જીવી જાણવી જોઈએ આક્રમકતા પણ સ્નેહના જિજ્ઞાસુથી જિજ્ઞાસેલી આક્રમકતા આનો અર્થ એટલો જ આપણે નમ્રતાપૂર્વક, ખરેખર જ નમ્રતાપૂર્વક ખતમ થઈએ — કહો કે વિધિપૂર્વક

●

એકાએક જ આનંદ અને ખુશીની લાગણી થઈ આવી ઘણા બધા વરસો પછી આજે એવી લાગણી થઈ આવી બધું જ થકવી નાખે એવું, રસહીન કિસ્સું અને ગમગીન લાગતું હવે. હું પુસ્તક વાંચવાને પણ શક્તિમાન નહોતો કે નહોતો

મને વાતચીતમાં કે એવા કોઈ પણ પ્રકારના મનોરંજનમાં રસ. એવી બાબતો-  
માંથી મેં મારી દષ્ટિ જ પાછી વાળી લીધી હતી. બધી જ એક મથામણુ માત્ર  
હતી કહો કે કંટાળો આપે એવી ફરજ હતી. મેં જે કાંઈ કયું — નાટકો લખ્યાં,  
નાટકો જોયાં, મેત્રી કે ધંધાકીય સંબંધોને કારણે સામાજિક સભાસમારંભોમાં  
હાજર રહી હોઉં કે કોઈ યુવાન સર્જક સાથે કે કોઈ વિદેશી વિદ્યાર્થી મારા  
સર્જનમાં રસ લેતો હોય તેની સાથે ચર્ચા-વિચારણા કરવી પડી હોય તેથી હોયઃ  
ગમે તે પણ એ બધાએ મને ચકવી નાખ્યો. સાહિત્યિક કીર્તિ પણ મારે માટે  
રસહીન બની ગઈ.

મેં ઉચ્ચારેલા દરેક વાક્યને અતિ અથવા ખીળ કોઈએ ઉચ્ચારેલું કાને  
પકડ્યું હોય એમાં કે હું વાંચતો હોઉં એવા કોઈ પાના પરની લીટીઓ વચ્ચે કે  
પછી પરદા પર આવતાં, સિનેમાના સબ-ટાઈટલ્સમાં, દીવાલો પર, છતો પર —  
જ્યાં જુઓ ત્યાં એક જ સૂત્ર અચડાતું : “આ બધાની જરૂર શી ?” અરે, ઇચ્છા  
માત્ર આ બધાની અર્થહીનતા વડે ખર્ચાઈ ગઈ હતી, ખતમ થઈ ચૂકી હતી,  
ખવાઈ ગઈ હતી.

આ બધાને અતિ પણ એકાએક મેં આનંદની લાગણી અનુભવી, જેને હું  
કેવળ સારહીન જ કહીશ. મારે એને જોવી છે તેવી — સારહીન — જ સ્વીકારવી  
જોઈએ અને તીવ્રતાથી એનો અનુભવ કરવો જોઈએ. એ તો હું સ્વીકારું જ છું  
કે સુખ ક્યારેય અંસાર સિવાય ખીજું કશું જ હોઈ શકે નહીં. હું એ પણ  
કબૂલું છું કે હમણાંનાં કેટલાંક વર્ષોથી કોઈ કોઈવાર આશાના એક સંકેત, સુખના  
આછા ઉગ્મસે પ્રસંગોપાત મારી હિદાસીના અંધારલેરા વિસ્તારને અજવાળ્યો છે.  
હું એનો સાવ સામાન્ય એવાં વિરોધ-વચનોથી છેદ હિડાડીશ : “આનો હેતુ શો ?”  
અથવા “મુદ્દો શું છે ?” કે “એ મને મરવામાંથી ઉગારશે નહીં” કે “આપણી  
પાસે સુખી થવા માટેનું કારણ જ નથી.” ત્યારે, એકાએક પેલો સુખનો આછો  
ઉગ્મસ અદશ્ય થઈ જશે અને ફરી એકવાર પેલી પરિચિત ધૂંધળાશ મને  
વીંટળાઈ પકડશે. આ વખતે મને લાગ્યું આનંદ એ તો જાણે કે સ્વર્ગીય દેન  
છે. એ એક ગૂઢ, સ્વયંપ્રમાણિત છતાં સંદેહ વિનાની કૃપા જ છે. એને સમજાવી  
શકાય નહીં. એના હોવાનું કોઈ કારણ નથી અને એ જ એનું એકમાત્ર કારણ  
હોવું જોઈએ. કારણની અનુપસ્થિતિ જ કદાચ પ્રમાણભૂત, શક્યતઃ સાચે સાચું  
કારણ હશે. આ બધું ત્યારે જ સમજી શકાય છે જ્યારે હું મને એમ કહું કે  
બધાં જ કારણો, પછી એ ગમે તે હોય, આપણે આપણી સામે ધરીએ છીએ  
તે કયાં તો અપૂરતાં છે કે જૂઠાં-વજૂદવિનાનાં છે કેમ કે આપણને કશાંયની

પરંતુ કોઈ પણ સંજોગોમાં હું મને—પ્રુદને સાંખી શકતો નથી; લાગે છે આત્મ-સહાનતાનો સમય પાડી ગયો છે. જીતી લેવાનો આ સમય છે, “પણ આ મથામણનો અર્થ શો?” બીજી બાજુએથી પૂછાય છે “આનો હેતુ શો?” પણ હું લયડયે જાઉં છું, શ્વાસ લેવા માટે હવાતિયાં મારું છું. કેવળ મરવાને શક્તિમાન હોવામાં કે કેવી રીતે મરવું એના અજ્ઞાનમાં જ હું ધીમે ધીમે મરતો જાઉં છું. હું કથારનોય મરણ પામ્યો છું એમ જો મને મનાવી શકું તો મારી ચિન્તાઓ ખતમ થઈ જાય. હું અને પાછો મરણ પામ્યો છું એમ મનાવવાનું? જ્યાં સુધી હું મરણ દ્વારા ખતમ ન થઈ જાઉં ત્યાં સુધી એમ મનાવવાનું મારે માટે કથારેય શક્ય નથી. હું જાણું છું, અલગત, કે કોઈને ખતમ થવા દેવા કરતાં જીવતને ખતમ કરવી બહેતર છે. આમ હું અમાપ પહોંચી સંતુષ્ટ આવી જીવો છું. મને લાગે છે કે બધું જ જ્યાં અશક્ય છે ત્યાં એના વિષે વિચારે જ જવું મારે માટે નિરર્થક છે. એ પ્રકારના વિચારો કેવળ અક્ષરો—લખાણો જ બની રહે છે.

પોતાના જ મરણ વિષે કદપણ એ આમ તો શક્ય નથી પણ એ અશક્ય છે એટલા માટે પણ એમ કરવા આપણે મથ્યા કરવું જોઈએ. આ એક ગાંઠ વાળેલું દોરડું છે. હું એની ગાંઠ છોડી નાખું છું. હવે ત્યાં ગાંઠ નથી. તો એ ગાંઠનું શું દશે? દોરડું તો જેમનું તેમ રહે છે ને એમાં આપણે બીજી ગાંઠો વાળી શકીએ છીએ. હું જ ગાંઠ અને દોરડું પણ હું જ. તો પછી મારું જે ખરેખર હોવું ઘટે તે અસ્તિત્વ કયું? પેલી ગાંઠ કે દોરડું?

કોઈએ પોતાને ચાહ્યા નહિ એવી લાગણી અનુભવનાર ફ્રીડક પણ અતે એવી સમજ ઉપર આવેલા કે સૌ કોઈ વ્યક્તિ પોતાને બીજું કોઈક ચાહે એવું ઝંખે છે તો સાથે સાથે આપણે આપણી તીવ્રતર લાગણીઓનું દમન કરવું જોઈએ નહિ એવું પણ એમને લાન થયેલું. આપણે આપણી નિંદગીને ચાહનાની આક્રમકતાના આવેગથી જીવી જાણવી જોઈએ. આક્રમકતા પણ સ્નેહનાં જાળણથી જાળાયેલી આક્રમકતા. આનો અર્થ એટલો જ આપણે નમ્રતાપૂર્વક, ખરેખર જ નમ્રતાપૂર્વક ખતમ થઈએ — કહો કે વિધિપૂર્વક.

એકાએક જ આનંદ અને પ્રુશીની લાગણી થઈ આવી. ઘણાં બધાં વરસો પછી આજે એવી લાગણી થઈ આવી. બધું જ થકવી નાખે એવું, રસડીન, ફિફ્ફું અને ગમગીન લાગણ હવું. હું પ્રુસ્તક વાંચવાને પણ શક્તિમાન નહોતો કે નહોતો

મને વાતચીતમાં કે એવા કોઈ પણ પ્રકારના મનોરંજનમાં રસ. એવી બાબતો-  
માંથી મેં મારી દૃષ્ટિ જ પાછી વાળી લીધી હતી. બધી જ એક મથામણ માત્ર  
હતી કહો કે કંટાળો આપે એવી ફરજ હતી. મેં જો કંઈ કશું — નાટકો લખ્યાં,  
નાટકો જોયાં, મૈત્રી કે ધૈર્યકામી સંબંધોને કારણે સામાજિક સલાસમારંભોમાં  
હાજર રહ્યો હોઉં કે કોઈ યુવાન સર્જક સાથે કે કોઈ વિદેશી વિદ્યાર્થી મારા  
સર્જનમાં રસ લેતો હોય તેની સાથે ચર્ચા-વિચારણા કરવી પડી હોય તેથી હોય.  
ગમે તે પણ એ બધાએ મને થકવી નાખ્યો. સાહિત્યિક કીર્તિ પણ મારે માટે  
રસહીન બની ગઈ.

મેં ઉચ્ચારેલા દરેક વાક્યને અતિ અથવા ખીજા કોઈએ ઉચ્ચારેલું કાને  
પડ્યું હોય એમાં કે હું વાંચતો હોઉં એવા કોઈ પાત્ર પરની લીટીઓ વચ્ચે કે  
પછી પરદા પર આવતાં, સિનેમાના સબ-ટાઇટલ્સમાં, દીવાલો પર, છતો પર —  
જ્યાં જુઓ ત્યાં એક જ સૂત્ર અથકાતું : “આ બધાની જરૂર શી ?” અરે, હંમેશા  
માત્ર આ બધાની અર્થહીનતા વડે ખર્ચાઈ ગઈ હતી, ખતમ થઈ ચૂકી હતી,  
ખર્ચાઈ ગઈ હતી.

આ બધાને, અતિ પણ એકાએક મેં આનંદની લાગણી અનુભવી. જેને હું  
કેવળ સારહીન જ કહીશ. મારે એને જેવી છે તેવી — સારહીન — જ સ્વીકારવી  
જોઈએ અને તીવ્રતાથી એનો અનુભવ કરવો જોઈએ. એ તો હું સ્વીકારું જ છું  
કે સુખ ક્યારેય અસાર સિવાય ખીજું કશું જ હોઈ શકે નહીં. હું એ પણ  
કબૂલું છું કે હમણાંનાં કેટલાંક વર્ષોથી કોઈ કોઈવાર આશાના એક સંકેત, સુખના  
આછા ઉભસે પ્રસંગોપાત્ત મારી ઉદાસીના અધારધેરા વિસ્તારને અજવાળ્યો છે.  
હું એનો સાવ સામાન્ય એવાં વિરોધ-વચનોથી છેદ છાડીશ : “આનો હેતુ શો ?”  
અથવા “મુદો શું છે ?” કે “એ મને મરવામાંથી ઉગારશે નહીં” કે “આપણી  
પાસે સુખી થવા માટેનું કારણ જ નથી.” ત્યારે, એકાએક પેલો સુખનો આછો  
ઉભસ અદસ્ય થઈ જશે અને ફરી એકવાર પેલી પરિચિત ધૂંધળાશ મને  
વીંટળાઈ પડશે. આ વખતે મને લાગ્યું આનંદ એ તો બાહ્ય કે સ્વર્ગીય દેન  
છે, એ એક ગૂઢ, સ્વયંપ્રમાણિત છતાં સંદેહ વિનાની કૃપા જ છે. એને સમજવી  
શકાય નહીં. એના હોવાનું કોઈ કારણ નથી અને એ જ એનું એકમાત્ર કારણ  
હોવું જોઈએ. કારણની અનુપસ્થિતિ જ કદાચ પ્રમાણભૂત, શક્યતઃ સાચું  
કારણ હશે. આ બધું ત્યારે જ સમજી શકાય છે જ્યારે હું મને એમ કહું કે  
બધાં જ કારણો, પછી એ ગમે તે હોય, આપણે આપણી સામે ધરીએ છીએ  
તે ક્યાં તો અપૂરતાં છે કે જૂઠાં-વજૂદવિનાનાં છે કેમ કે આપણને કશાની

જાણકારી નથી, આપણી સમજશક્તિ મર્યાદિત છે. ઘણા લોકો જે કહી ગયા છે એ જ વાત હોહરાવથી પડે છે કે અજ્ઞાનતા જ આપણી પીડાનું કારણ છે કદાચ એ જ એનો સાર છે. આપણા ઉપર અજ્ઞાની હોવાનો મૂળથી જ દુખાવ હોય ત્યાં માત્ર એક જ ઉપાય શક્ય છે: આપણે આપણા અજ્ઞાનને અવગણી આત્મ-અદાણું બનવું; આપણે એ જાણીએ છીએ એમ માની ચલાવ્યે રાખવું.

ગઈ કાલે મેં જે આનંદનું મોજું અનુભવ્યું એથી તો જગત એક જુદા જ, સંપૂર્ણપણે નવા જ દિનસમાં નજરે પડ્યું. જાણે કે વૃક્ષો, ઘરો, લોકોના ચહેરા, જળ અને આકાશ બધું જ મંજાઈ ગયું ન હોય. બધું જ જાણે તદ્દન નવું નકાર, ફરીથી તાજું અને ઉજ્જમાળું બની ગયું. મુખ્ય સંવેદના તો વિશદતાના આ આંતરદર્શનની હતી. અને મને લાગ્યું ફરી એકવાર જગત આનંદદાયી બનવું જણું હતું અરે, બની ગયું હતું. તો આટલો બધો વખત હું શું કરી રહ્યો હતો? હું કયા હતો? હું કયા હતો? જોના, નિરીક્ષણ કરતાં મને કોણે અટકાવ્યો હતો? હવે જગતનો અણુએ અણુ મને રસપ્રદ, અનંદદ, રસપ્રદ લાગ્યો. શું એ માગ આત્મજનની તાજગીના કૌમાર્યને લીધે હશે? મારું આંતરજગત ફરી તાજગી પામ્યું, મારા આત્માને મોકળાશ મળી અથના એ ફરી નવધોવન પામ્યો. જો હું બદલાઈ તો આ જગત જ હું બદલુ છું એમ બને. હવે તો સંવેદના પૂરી થાય એવી આશામા છું. કેવળ આ જગત, અ વિશ્વ વિશદ રહે ને એ સદાયને માટે તાજગી જાળવી રાખે ને ક્યારેય એન પર ડાઘ ન પડે.

## વિવેચનની દશા અને દિશા — ૨

સુમન શાહ

વર્તમાન સામયિકોના તન્ત્રીઓ સમકાલીન સાહિત્યની પ્રતિવિધિને આકાર આપનારા અને તે અર્થે હિપલબ્ધ વિવેચનાત્મક દષ્ટિનું સંભવિત ધકતર કરનારા વિવેકપૂર્ણ વિવેચકો છે એ ખરું, પણ સાથોસાથ, એમણે સાહિત્યિક ઇતિહાસના પુનર્મૂલ્યાંકનનો એક ચોખ્ખો પ્રયા વિકસાવવી ધટે છે. એમની દષ્ટિ જેમ વર્તમાન પર હોય, તેમ ઇતિહાસ પર, ભૂતકાળ પર, પણ હોય એવી અપેક્ષા છે. આપણે ત્યાં આજે ઇતિહાસનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરતું વિવેચન નહિવત છે. આધુનિકા ઇતિહાસને મૂલ્યહીન ગણવાનું કરે, તો કદાચ માત્ર એ જ એક કારણે તેમણે ઇતિહાસનું પુનર્મૂલ્યાંકન જુદા જુદા અભિગમોની ચકાસણી વડે કરી જેવું જોઈએ — પરિણામે ઇતિહાસ સંશુદ્ધ થતો રહે, અને એમાં જે ચિર કે નિત્ય હોય તે પોતાનો પ્રકાશ પાથરતું રહે. પરંપરા અને વૈયક્તિક સર્જકતા કે વિવેચનાત્મક નૈપુણ્યની વચ્ચે આવી કોઈ તથ્યો અને સત્યોનું નિસ્પંદન કરી આપતી પ્રક્રિયાને અનિવાર્ય 'લેખવાનું' આપણે ખાસ શીખ્યા નથી. વિવેચનનું આ આપું અંગ આજે પક્ષાઘાતગ્રસ્ત છે આપણે ત્યાં.

જોકે વરસોવરસ સાહિત્યકારોની જન્મ-તીઓ આવે છે, શતાબ્દીઓ પણ આવે છે અને ઊજવાય છે પણ ખરી, એ ઉત્સવો દરમિયાન જે તે દિવંગત કવિ કે સાહિત્યકારનું વિદ્વાનો વડે પુનર્મૂલ્યાંકન થતું હશે એમ સ્વાભાવિક રીતે માની શકાય. ક્યારેક તો આવી ધન્ય સ્મૃતિનું શતાબ્દીબન્ધ કે જન્મ-તી-વ્યાખ્યાનો વડે સ્મારક રચવાનું 'પણ બને છે. છતાં કહેવું જોઈએ કે આ તિથિઓ એક પ્રયાગ્ઢ પ્રત-ઉદ્ઘાપનથી વિશેષ કંઈ હોય એવું જવલે જ બને છે. જેમકે, પ્રયેક શુદ્ધી પડવાને દિવસે આ પ્રદેશના એક મોટા કવિ ન્હાનાલાલની જન્મ-તી આવે છે અને વરસોજૂની પદ્ધતિથી એકના એક, પ્રમુખો અને એક ને એક જાતના ન્હાનાલાલ-

ભક્તોની ઉપસ્થિતિમાં એકની એક ઢાંટિના વક્તાઓના વ્યાખ્યાનો વડે જિજ્ઞાસુ  
 છે. જ્યન્તિ દનાલ જેવા ઉમદા મૌલિક વિચારકની સ્મૃતિને પ્રયેક વર્ષે મોટે ભાજે  
 મનોરંજનથી ભિન્નિત કરીને આખી પાડવામાં આવે છે. જે તે દિવસગતના  
 સાહિત્યિક હાર્દની આસપાસ ઉત્સવ મહાયો હોય અને વિદ્વાનો વડે એના પરમ  
 સાહિત્ય - કર્તવ્યો અને સત્યોને જુદા જુદા અભિપ્રાયોથી અજવાળવાનું બનતું  
 હોય, તો જ આવી જયન્તીઓ અને શતાબ્દીઓનું કશુંક સાહિત્યિક પ્રગતિ  
 તરીકેનું મૂલ્ય જીપ્સી આવે. અહીં વક્તાઓ ભક્તિભીના હોય અને લખનારા  
 અજ્ઞાનકારો હોય તો જ ઉત્સવના સૂત્રધારોને કહે છે. એમને એવી દહેશન રહે  
 છે કે દિવસગતના આત્માને કુખ પહોચાડી બેસશે કોઈ વક્તા કે લેખક, તો  
 પોતાને હાથે જ મહાપાતક થશે. વિવેચનાત્મક રીતેભાતે આકરા, તટસ્થ, સમીક્ષકો  
 એમને આ પ્રમોદો પશુ પ્રકૃતિએ કરીને જ માફક આવતા નથી. અવગત,  
 પુનર્મૂલ્યાંકન કરવા માટે પણ વિવેચકો પાસે ભૂતગતને વિરોધી ભક્તિવૃત્તિ,  
 શ્રદ્ધાભાવ અને રસરુચિ હોવા આવશ્યક છે, પણ એ ભક્તિશ્રદ્ધા રુચિ આ  
 ઉત્સવપ્રિયોના ભક્તિ-શ્રદ્ધા રુચિથી જુદા છે એનો જિગમ પ્રાણુવાન સાહિત્યકથાની  
 વ્યાપક અને એવી જ મજીર કેન્દ્રીયનામાંથી થતો હોય છે આપણે હજી આ  
 ભેદને માણી પ્રમાણી શક્યા નથી પરિણામે જન્મજયન્તીને દિવસે જ, અથવા તો  
 દશાબ્દી શતાબ્દીના વાતાવરણ વચ્ચે જ, દિવસગતની કોઈ વિવેચનાત્મક ટીકા  
 કરીને સત્યનો પક્ષ લેવાનું સાહસ આપણામાં વસ્યું નથી એવું શહેર એક  
 ઉત્તમોત્તમ અજ્ઞાન ગણામ અને મહાનના આત્માને એવું જ શાતાકર નીવડે એવું  
 માનવા જેટલો આપણો વિકાસ થયો નથી ક્રિયાકાવડ સચુલ્ય આકારની પૂજામાંથી  
 નિર્ગુણ નિરાકારની જાણેરી આધ્યાત્મિકતામાં પરિણમે અને આરાધકમાં પરમ  
 સંયોગનું અનુધાવન કરનારી એવનાનો જન્મ થાય એ પ્રાચીન અનુભૂતિ ધટનાનું  
 આ દેશમાં તેમજ આ પ્રદેશમાં હવે બહુશ વિસ્મરણ થયું છે તિથિને નિમિત્ત  
 બનાવીને આવા અનુભવને શક્ય બનાવી શકાય છે એ જો આપણને યાદ હોય,  
 તો આપણે પ્રથમ પક્ષના વિશ્વકવિઓ અને પરબાધી સાહિત્યધારોની તિથિઓને  
 વિરોધી પણ અહીં એવો જ નરવો ઉસાહ દાખવ્યો જ હોય કહો કે આપણા  
 તેમને વિરોધી ઔદાસીન્યને પાળ્યા કરવાનું આપણે છોડ્યું હોય જો અર્વનરામ  
 કે ખગરદાર જેવા ધરદીવડાઓની સાથે જ દોરતોએવ્ઝી અને કાફકાનું પણ  
 પુનર્મૂલ્યાંકન કરવાની તકો આપણે પૂરી સકિન્તાથી ઝડપી શકીએ છીએ એમ  
 આપણાથી દાખવી શકાય હોય

જો કે આનું મૂળ કારણ ઇતિહાસને વિવેચનાત્મક પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકીને જોવાની  
 ટેવનો આપણામાં અભાવ તે છે સાહિત્યનો ઇતિહાસ અને સાહિત્યનો કાલ



રચવાની એક આવશ્યક પ્રવૃત્તિનો સદ્ભાગ્યે આપણે ત્યાં પ્રારંભ થઈ ચૂક્યો છે એની નોંધ લેવી ઘટે છે. સાહિત્યિક ઇતિહાસ અને કોશના લેખનમાં વિવેચકાની જવાબદારી અત્યંત વધી જાય છે—એટલા માટે કે એમણે મુખ્યત્વે સત્યોને તેમજ તથ્યોને શક્યતમ પરિશુદ્ધિ સાથે પ્રકાશમાં લાવી આપવાનાં છે. ઇતિહાસલેખકો જે તે સમયની સમ-વિષમ, વિધાયક-નિષેધાત્મક, સારી-નરસી બધી જ બાબતોનું સંકુલ યાચાતથ્ય નિરૂપનારા છે, ‘આ પ્રમાણે બન્યું હતું’—એમ કીમતી નિવેદન કરનારા છે. સંગીત ઇતિહાસના અભાવમાં પુનર્મૂલ્યાંકનની પ્રવૃત્તિ મિથ્યા પુરવાર થાય તેવું છે. સાહિત્ય પરિષદે ઇતિહાસ રચવાની દિશામાં નોંધનીય પગલું ભર્યું અને પુનર્મૂલ્યાંકનની સગવડ કરી આપી તે પ્રશંસનીય છે, પરંતુ એ ઇતિહાસ કિસ્કીપ્ટિવ કિટિસિઝમની કાટિએ ફટલો શાસ્ત્રીય છે, તેની હજી લગી કોઈએ સમીક્ષા કર્યાનું યાદ નથી. ઇતિહાસ ટીમવર્કથી સારો થાય, પણ ટીમમાં કેના કેના રમતવીરો છે તે પર સફળતાનો આધાર હોય છે. જુદાં જુદાં પ્રકરણો જુદી જુદી વ્યક્તિઓ લખે પણ પછી તે ઉપર જે વિપરીતપરમર્શ થાય તે અનેક સુધારાવધારા સૂચવે એવો ‘ફક્શનલ’ હોય. નહિ તો એવો ઇતિહાસ જુદા જુદા ઇતિહાસ-વિષયક લેખોનું સાદું સંકલન બની જાય. આ વાત શબ્દાન્તરે કોશકારોને પણ લાગુ પડે છે. કોશના અધિકરણલેખકો શિખાહિ અને કશી પણ વિવેચનાત્મક કારકિર્દી વિનાના હોય અને એના સમ્પાદકો કે કે તન્ત્રીઓ પોતે પાથરેલા પથારાને પહેંચી વળી શકે તેવું અને તેટલું સામર્થ્ય ન ધરાવતા હોય, તો એ, સમયનો અને સાથે જ બીજા અનેક બાબતોનો વ્યથા કરનારી પ્રવૃત્તિ બની રહે છે, અને ન નીકળી શકાય તેવી જુલજુલામણી બની જાય છે. કોશ જ્યારે અંગ્રેજી જેવી વિશ્વભાષામાં રચાતો હોય ત્યારે એમાં સહજ અભિવ્યક્તિનું સામર્થ્ય ધરાવતા લેખકોનું હોવું. એક પાયાની જરૂરત બની રહે છે અને એના તન્ત્રીએ ઘણું મોટું ગજું કાઢી બતાવવાનું હોય છે, કેમ કે એવો કોશ ભવિષ્યમાં અધિકૃતતાપૂર્વક વિશ્વસાહિત્યના અભ્યાસીઓને માર્ગદર્શક બનવાનો હોય છે. ઇતિહાસ કે કોશ વહીવટ અને કાપકૃપનો તથા વગ વાપરીને કઢાવી લેનારી કુનેહનો એટલો કે નિમ્નકક્ષાના તન્ત્રીકાર્યનો વિપ્રય નથી જ, એ વિદ્વાન વિવેચકાની કસોટી છે તેમજ એમની સાહિત્યપ્રીતિનું દર્પણ પણ છે. સાહિત્યિક ઇતિહાસને વિકૃત કરનારી તેમજ સાહિત્યકોશને વૈશિષ્ટ્યોનો નહિ પણ મર્યાદાઓનો ખર્જનો બનાવનારી દુર્ઘટનાઓનું આપણને હમેશાં સ્મરણ રહેવું ઘટે છે.

આમ, કશી ચોક્કસ શૈલીના પુનર્મૂલ્યાંકનની પરિપાટી ન હોય એ પણ સાહિત્યિક રીડરશિપના વિકાસને રૂંધનારી બાબત બની જાય છે. પ્રભમાં

-ઈતિહાસ-પ્રીતિ જન્મતી નથી અને સાચી કલાના અપરિચયનું એવું વર્ણન થતું નથી. વિવેચનાએ, એટલા માટે જ, સાહિત્યિક મૂલ્યોના પરિચય અને પ્રસારનાં કામો પણ હાથ ધરવાં થયે. અનુવાદ અને આસ્વાદ જેવાં અંગોના વિકાસ કરીને એ પ્રજાના વિશાળ સમુદાયો લગી વિસ્તરી શકે. સાહિત્યિક ગણ્યતા મેળાવડા, અધિવેશનો અને સમ્મેલનો આ પ્રસાર કરતાં હોય એવો એની રંગરોગાન કરેલી વિગતોને કારણે ભાસ જાય છે. લેખકમિલ્લને અને તેમની કેશ્વિતોના કાર્યક્રમો પણ એવા ભાસને સ્થિર કરી શકે છે. ઘણીવાર તો લેખકને જોવાથી કે એને પોતાના લેખન વિશે વિગતો આપી આપીને બોલતો સાંભળવાથી સંદેહ જન્મે છે કે પેલી કૃતિના કર્તા તે આ જ ? અથવા તો આ ભાઈ કલાકૃતિ પણ ખરેખર રચી શકે છે ? વગેરે. કેશ્વિતો અને મિલ્લન-મેળાવડા આપણે ત્યાં પારસ્પારિક જોઠવણો અને આત્મમૌરવ માટેની જૂઠ્ઠાઓનું પરિણામ છે એવું જ લાગે છે. એનાથી આપણો શુદ્ધરવાર નહિ વળે.

વિશાળ સમુદાયો પાસે કલાઓનાં સમજણવાં આસ્વાદનો લઈને જવું પડશે, ઉત્તમ રચનાઓના અનુવાદો આગ્રહપૂર્વક ધરવા જોઈશે. બ. ક. કાકોર અને સુરેશ જોષીના વૈયક્તિક પુરુષાર્થો વડે કાવ્યના આસ્વાદની પ્રવૃત્તિ આપણે ત્યાં ખરાબર વિકસી શકી, કાવ્યકલાનો પરિચય મેળવવાની અને અન્યને એવો પરિચય સીધાવવાની આપણી નિપુણતાનું ઘડતર થઈ શક્યું. જો કે વચગાળામાં છાપાઓનાં પાનાં લગી એ પ્રવૃત્તિ વિસ્તરીને પોતાની સીમા પણ દર્શાવી ગઈ. છતાં ઉમાશંકર જોષી વડે સંપાદિત 'કાવ્યાયન' તેમજ 'પ્રતિભા અને પ્રતિભાવ' ગ્રંથોમાં આ પ્રવૃત્તિનું મોટા ભાગનું સ્વારસ્ય મંચિત થઈ શક્યું છે એમ અવશ્ય કહી શકાશે. કાવ્યાનુવાદ કે કથાનુવાદને વિશે આપણે ત્યાં ઠીકઠીક ઉત્સાહ છે, છતાં એનાં પરિણામોને વિશે આવું કહી શકાતું નથી. આડેધડ, અથવા હાથ લાગ્યું ને અનુવાદ કરવાનું 'શબ્દ' માટે મંડી પડ્યા ને તન્ત્રીશ્રીએ મૂળનો આધાર માગ્યા કે ભરખા વિના છાપી આપ્યું, એવી કંઈક દયા કાવ્યોના તેમજ કથાઓના અનુવાદની થઈ છે.

— આપણું વિવેચન અનુવાદોની અત્રત્ર નોંધ લે છે 'ખરું', પણ એની પ્રમાણ-ભૂતતાની તપાસ કરતું નથી. એ જવાબદારી અનુવાદક સમજે છે એવી આપણી માન્યતા એનો આદર કરનારી વસ્તુ છે ખરી, છતાં જોડન, રિલ્કે, જોદલેર, રવીન્દ્રનાથ વગેરે વગેરે શક્તિશાળી કવિઓની કાવ્યકૃતિઓના અનુવાદોને, તો ફ્રાંકનેર, હેમિંગ્વે કે સાર્ત્ર, ઠામૂ, કાફ્કાની કથાકૃતિઓના અનુવાદોને તપાસનારો એક વર્ગ પણ હોવો જોઈએ. જે લોકો કાવ્યકલાને કે-કલા માત્રને અનુવાદ

લેખે છે તેમણે આ પ્રવૃત્તિ પર આંપતી નબર રાખવી ઘટે છે. અનુવાદ કાવ્યને હોય કે નવલ-નવલિકા જેવી કથાકૃતિનો, પણ તે 'ઉત્તમનો જ હોવો' જોઈએ- એની ઉત્તમતાની અનુવાદકને પતીજ પડેલી હોય, એટલું જ નહિ, તે એવી ઉત્તમતાના આંતર-બાહ્ય તમામ સાહિત્યિક સંદર્ભોથી પરિચિત હોય, એવા સંદર્ભોથી એ ઉત્તમતાનું વર્ણન કરીને અનુવાદના હેતુને એણે પૂરો સિદ્ધ કરી આપવો ઘટે છે, એ દષ્ટિએ અનુવાદને પૂરકપ્રવૃત્તિ તે આસ્વાદની છે. બાકી, કૃતિનો મૂળ આધાર કયો, એ કયા અનુવાદનો અનુવાદ છે, અથવા કેટલી અને કઈ અનુવાદ-વાચનાઓની સહાયથી થયો છે, વગેરે માહિતીને વિશેની એની જાહેર પ્રામાણિકતા એની પ્રવૃત્તિનો પાયો છે એનું એને ભલે ઈરાદાપૂર્વકનું વિસ્મરણ થયું હોય, આપણને તે પાલવે તેવું નથી.

આપણા સાહિત્યનો અંગ્રેજી તેમજ સંસ્કૃત સાહિત્યસૃષ્ટિઓ સાથે પુરાણો નાતો રહ્યો છે, પરંતુ છેલ્લા બે દાયકામાં આપણે એને વિશ્વસાહિત્યસૃષ્ટિને વિશે કિંમિત્ પણ વિકસાવી શક્યા છીએ એ નાની વાત નથી. એ વિકાસને માત્ર આંતર-ભારતીય ભાષા-સાહિત્યના અનુવાદ-આસ્વાદની પ્રવૃત્તિથી 'રિપ્લેસ' કરવા જઈશું તો સરવાળે મોટી હાથ થશે. ઉત્તમતાને કદી, 'રિપ્લેસ' કરી શકાતી નથી, સ્વયંપ્રતિષ્ઠિતિ નિત્યોજ્યવલ જ્યોત છે-પછી ભલેને એનું સર્જન ૨૬-ભાષામાં કે ભગિનીભાષામાં કે પરભાષામાં કેમ નથી થયું. આપણે કલાની આડે આવડું બાધાનું આપણું અંતર ઝોલું કરવા માગીએ છીએ એટલું સમજીએ તો ઘણું. બાકી, વિશ્વસાહિત્યની આપણને 'થાપટો' વાગે છે ને ભગિનીભાષાઓમાં રચાયેલાની 'લહરો' આવે છે એમ કહેવું તે ધૃષ્ટતા છે. કયાં નવાં દ્વાર ખોલવા માટે જે ખૂલ્યાં છે તે બંધ કરવા જતાં તો સરવાળે બધું સરખું થઈ જાય. આપણું વિશ્વ દિવસોદિવસ નાતું બનતું આવે છે ત્યારે આપણું ચિત્ત વધુ વધુને વધુ વિશાળ બનવું ઘટે. આપણા કેટલા વિવેચકોને કેટલી અને કઈ કઈ ભાષાઓ બરાબર આવડે છે? તેઓ અન્ય ભાષામાં રચાયેલું 'કેટલું' વાંચે છે? આ બે પ્રશ્નો, ઉપરના વિવરણ પછી પૂરા ચિન્ત્ય લાગશે.

દૈનિક જાપાની સાપ્તાહિક પૂર્તિઓમાં સાહિત્ય-વિભાગ આવે છે. તે વડે સાહિત્યપ્રસાર થતો હશે એમ લાગે. મેઘાણી કે મડિયાના જગાનામાં એમ કદાચ બન્યું પણ હતું. પરંતુ આજે જ્યારે પ્રેસ અને માસ મિડિયાનો વાંકો વિસ્તાર થયો છે અને પ્રજા- 'પોલ્યુટેડ મટીરિયલ' વડે પોતાની વાચન ભૂખ સંતોષી રહે છે, ત્યારે, આ પૂર્તિઓને સફળ માનવી તે એક ભ્રમણા છે. જાપાની અનેક નકલો થતી હોય છે તેનો લાભ વિભાગ ચલાવનારને કદાચેય ક્યારેક

ગળે, પણ એના શક્તિશાલ લાખો લોકો લે છે એમ માનવું તે એક જાતનું  
 'વિશફલ ધિન્કિંગ' છે. આવા એક વિભાગકાર મને કહેતા, મારી કાલમ  
 લાખ-દોઢ લાખ નકલોમાં વહેલી સવારે પ્રભ પાસે પહોંચી જાય છે એ  
 કારણે જ વિભાગ ચલાવું છું; ખીજા એકનો એવો દાવો છે કે પોતે એ વડે  
 'જનરલ એજ્યુકેશન'નું કામ કરે છે; તો વળી ત્રીજા એક પોતાની કાલમમાં  
 વિવેચન-પુસ્તકની કે સાહિત્ય-સિદ્ધાન્તની કશી વાત ન કરવાનો સંકલ્પ કરીને  
 બેઠા છે. માત્ર સર્જન અને સર્જકની નાનકડી સાપ્તાહિક વાત કરીને લોકોને  
 સાહિત્યાભિમુખ કરી શકાય છે એવી તેમની સમજ છે. તાજેતરમાં એક ઉત્સાહી  
 અને મહત્વાકાંક્ષી વિવેચકનો આવા કાલમિસ્ટ તરીકેનો બાપ્તિસ્મા થયો ત્યારે  
 'એણે મિત્રોને એમ કહ્યું કે એના જાપાના તન્ત્રી-મહાશય એની પ્રતિભાનો  
 વિશિષ્ટ લાલ લેવા માત્રે છે—એટલા માટે કે એમનું 'જાપુ' વાચકો-બ્રાહ્મણોની  
 નાની સંખ્યાની બિમારોથી પીડાય છે તેમાં એની વિવેચક તરીકેની પ્રતિભાજન્ય  
 લખાપદ્ધતી ફેર પડે આમ, તન્ત્રીઓને સાહિત્યની સ્વચ્છી ખબર હોતી નથી. એક  
 જાપામાં તો અઠવાડિયાના એક શુભ અને સંસ્કારપૂર્ણ દિવસે અનેક સાહિત્યકારોની  
 કાલમોનો જ ઝાકઝમાળ વધી પડ્યો હતો. જો કે તન્ત્રીશ્રીને પોતાની તન્ત્રી  
 દષ્ટિનું, બહુ મોડું ન થાય તે પહેલાં જ્ઞાન થયું અને એમણે બેચાર પ્રભભિમુખ  
 સાહિત્ય-લેખકોની કાલમો જુદાં જુદાં કારણો આપી બંધ કરી દીધી !

આ કાલમિસ્ટ ધવાનો આજકાલ સાહિત્યકારોમાં જે હડકવા હાલ્યો છે  
 તેનાં મૂળ કારણો તપાસવા જેવાં છે. એમણે સાહિત્યને પ્રભભિમુખ કરવું છે  
 કે પ્રભને સાહિત્યભિમુખ કરવી છે ? કે પછી પોતાના નામને માત્ર ચમકવું કરવું  
 છે જાપામાં ? સાહિત્યકલાને પ્રભના હૃદયમાં રોપવા માટે જે સંગીન આયોજન  
 કરવું ઘટે તે એમણે કર્યું છે ? એમની એટલી કેમિગ્રહેન્સિવ દષ્ટિ છે ? એ  
 ક્યારે ઘડાઈ ? અને ખાસ એ જાણવું જરૂરી છે કે દૈનિકના તન્ત્રીઓને સાપ્તાહિક  
 પૂર્તિ કાઢવાની શી ગરજ છે ? એકે આ લખનારાને એવો જવાબ આપ્યો કે  
 તમારા ચારપાંચસો સાહિત્યવાળા અમારું 'જાપુ' જુએ તો સમાજના એ વર્ગનો  
 ટેકો રહે ! સાહિત્યવિભાગોના વાચકો સાહિત્યક્ષેત્રે પોતાના હિતો ધરાવતા, આ  
 શોષણખેર સમાજના, થોડા મુઠ્ઠીભર લોકો છે, બાકીના તો પાનું જીલટાવીને  
 આગળ વધે છે. જાપાના વાચકોની જોક શી મોજણી કરવામાં આવે, તો નિઃશંક  
 આવું જ કશુંક જાણવા મળે. બાકી, અરધોપોણો કલાકમાં, અનેક જાતનાં  
 સમવિષમ કામોની ભીડ વચ્ચે, જીખાળવું 'જાપુ' વારા પ્રમાણે આજે મારી પાસે  
 માગી રહ્યું છે માટે, વાર ચૂકી જઈશ તો તન્ત્રીને 'માડું' લાગશે અને મારા  
 વાચકો 'રઝળી પડશે' તેથી, અથવા તો પછી, આ વેળા આ પુસ્તકની વાત કરવી

જ પડશે, પેલાને રિઝવેલો હોય તો કે પછી પેલાને ઝાટકવો હોય તો આ વખતે ઠીક છે, સાહિત્ય પરિષદનાં પ્રમુખને ખુશ કરવાની આ ઘડી છે, વગેરે વગેરે સંખ્યાબંધ પ્રકારની બિનસાહિત્યિક મનોદશામાં-અને મોટેભાગે મૂળ કૃતિ પૂરી વાંચ્યા વિના જ-લખાયેલી આ હિસાક કોલમો કયા સાહિત્યનો અને કેવો પ્રસાર કરવા નીકળી છે તેનો લોકોએ હિસાબ ગ્રાગવો ઘટે છે, અને સાહિત્યની વિવેચનાએ પોતાના આ વકરી રહેલા રોગનું નિદાન કરી ઝડપથી એનો ઈલાજ કરવો ઘટે છે.

આ વિભાગકારો સાહિત્યક્ષેત્રે હમેશાં અ-ચોને પોતાની કોલમોના ભારની વાત કરતા હોય છે. અને એ બહાને સાહિત્યવિવેચન અંગે એમને ભાગે આવેલાં ગંભીર કામોને ઠેલતા રહે છે, એટલું જ નહિ, હાફહાર્ટેડલિ પત્રતા હોય છે. આદ્યમતી સવારે પસ્તી બની જનારા લખાણ વિશેનું એમનું એ મમત્વ આ સુખ્ય ક્ષેત્રે અનેકગણું હોવું ઘટે, પણ કશું ચિરંજીવી લખવા માટેનો એમનો ઉત્સાહ દિવસે દિવસે મંદ પડતો આવે છે. પરિણામે, સાહિત્યવિવેચનની સુચિંતિત વિચારધારાઓ, જટિલ સૈધ્ધાન્તિકતાઓ કે વિદેશમાં ચાલતી સમસામયિક હલચલો સાથેનો એમનો પરિચય શત્યવત્ થતો આવે છે, અને છેલ્લે, એઓ બધા ભેગા મળીને એ સંગીન વિવેચનાત્મક નિસબતના શત્રુ બની બેસે છે. એમની શત્રુવત્તે મૂંઝો સાથ આપી ખિલવનારા કેહેવાતા સાહિત્ય-સમ્પર્કોનો આને આપણે ત્યાં તોટા નથી. આ વર્ગને સાહિત્યકલાની સૂક્ષ્મ વાતો કે સિધ્ધાન્તની ઝીણી ખૂખીઓ દુર્બોધ ભાગે છે, બલકે બહુ જિનજરૂરી ભાગે છે. આને આપણે ત્યાં આવા જ કોઈ વર્ગે સાહિત્યવિવેચનની સામે કશા તાત્વિક કારણ વગરનો પ્રશ્નાર્થ ઉપસાવ્યો છે-જેથી એવી લાગણી સળવળવા માંડી છે કે સાહિત્યવિવેચનની કશી જરૂર નથી આપણને... સાતમા દાયકામાં આપણે ત્યાં પ્રવર્તેલા રૂપનિર્મિત-વાદના કે આને પ્રવર્તતા ભાષાભિમુખ સાહિત્ય-વિવેચનના લાગણ સંદર્ભોનું સંભાળપૂર્વક નિરીક્ષણ કરનારને આની પ્રતીતિ મળશે જ. સાહિત્યકલાને પ્રજાને અર્થે પ્રસરિત કરવાની જ્ઞાન્તિમાં આપણે કદાચ એ કલાની જ સમજને ઝાંખી કરી રહ્યા છીએ, એક પ્રશ્નનો જવાબ મેળવતાં નથી આવડતું માટે જવાબ બંધાંથી મળવાનો છે તેને જ ધૂંધળું બનાવી રહ્યા છીએ. લોકહિતને આગળ કરીને વિકૃત થતી રાજકારણી તરેહનો ચેપ આપણને નથી લાગ્યો એમ નથી.

આપણામાંના જે કાયરો છે તે એવું આશ્વાસન લઈને ચાલે છે, કે આવું તો બહુ ચાલ્યા જ કરવાનું-શૂતકાળમાં ક્યાં નહોતું તે આને નષ્ટ થઈ બધ ! તો વળી દલીલબાજો બધો દોષ આવો બળાપો કરનારને માથે જ ઢોળી દે છે.

એઓ બહુ કાબેલિયતથી સૌને ઠસાવી શકે છે, કે કૂતરુ બાલિયના પોતાના ખબે છે, અને કૂતરુ જ છે! એક સસ્થાકીન મુખ્યપત્રના તન્ત્રીએ મોઢામાં હાસ્ય હારીને મને એમ કહ્યું, કે તો પછી તમે જ એક મેગેઝિન કેમ નથી દાઢતા! તન્ત્રી ખની રહેવાનું એમને વરસોથી જે નિર્વિદન સુખ સાપડતું છે તે આસપાસ ઉભરાવા માટેલા એમના આ ઈર્ષને આસ્નાદવામાં નને તાત્કાલિક કરો જનામ સૂઝ્યો નહિ થોડીવારે મે કહ્યું માત્રુ—અમારું મેગેઝિન છે હજી, અને માત્રુ એમાં છાપી શકાય છે હજી

જો કે આની સૈનીના બળાપાને અલિપ્ત કરનારાઓની સખના હવે નાની ચતી આવે છે ઘણીવાર આવા બળાપા પાછળની સન્ધ્યા આપણી ઇચ્છા-અનિચ્છાએ પણ અદર ઊતરતીને જ રહે છે, અને એમ થતું તે પરિસ્થિતિ-સુધાર માટે એકદમ પાયાની બાબત છે સાહિય-વિવેચન વધુ ને વધુ બધું થતું આવતું હોય અને ઉપયોગો, વ્યવહારો કે સજવડો પૂરતું ન્યૂન થતું રહેતું હોય, ત્યારે કોઈ નવી સૈધાન્તિકતા અથવા તો ઝગો નવો વિવેચનાત્મક અભિગમ આપણને થોડા વખત પછી ઉભારી લેશે એવો આશાવાદ સેવવાનું પણ અસંભવિત ખની જાય છે—કેમકે કોઈપણ જાતની ત્રૈચારિક પ્રતિક્રિયાના દાગ બધું થતા આવતા હોય છે અને દુ ખની વાત એ છે કે જેની આપણને ઘણીવાર તો ખબર જ નથી પડતી આજે આપણે ત્યાં આવા કોઈપણ સંખ્યનો અણાવ દિવસો-દિવસ વધુ ને વધુ વિસ્તરી રહ્યો છે

એને આ લખનારાના મનમાં એક બધ બહુ સાફ રીતે પ્રિધ્મી ચૂક્યો છે, કે આવનારા વર્ષમાં આપણને નવા અને ન ગીત વિવેચકો મળશે જ નહિ, વિવેચન નામની આ ગી સસ્થા ડાચ નહ ઘઈ ચૂકી હશે એવા માટે કે ઉચિત ખાતર પાણી અને આબોહવાના અભારમાં વિવેચક-વ્યક્તિઓ હવે મગશે જ નહિ વિવેચના બૌદ્ધિક વ્યાપાર છે અને અનિચાર્ય પણે સદ વત્ત તેમજ સદ્વ્ય વની કૃગવણી માગી લે છે અભાવોમાં એનો વિકાસ અશક્ય છે નર્મકો જન્મતા હશે પણ વિવેચકો જન્મતા નથી પ્રકૃતિએ કરીને કોઈનામાં ભરપૂર વેદનશીલતા હોય તો તે સારો ભાષક બની રહે પણ એના ભાવનને વિવેચન ખનના માટે એક આખી સકુત પ્રક્રિયામાથી યુગ્મસ્તુ પડતું હોય છે, વિવેચકો મળી આવે છે, વિવેચક બનવાનું હોય છે

સાહિત્ય કે કલાઓના મર્મ કે મૂલને અકિત કરનારી વિવેચના વિનાનો સાહિત્યસમાજ ગમે તે ઘડીએ આપણી નમગાઈઓનો તેમજ મર્યાદાઓનો ભોગ ખની શકે છે અને એમ થતા, લાગના સમાજ સાથેનો એનો સેતુ તૂટી જાય

છે, સભ્યતાના વિકાસને અને એને ઘણું છેડું પડી જાય છે. એટલું જ નહિ, આવા બંધ સામાજિક જૂથને હડપ કરી જવાનું પછી તો સરળ થઈ પડે છે— સાહિત્યકારો ગમે તે ઘડીએ કોઈ ખીબા વર્ગ વડે ગ્રસાઈ જઈ શકે છે. સાહિત્ય-મૂલ્યને વિવેચના સ્થિર કરી આપનારી ગૃહીર બોધિક પ્રવૃત્તિ છે, અન્ય વિદ્યા-શાખાઓની જેમ વિવેચના પણ આપણા જ્ઞાનજગતનો એક વિશિષ્ટ સંવિભાગ છે. કહેવાતી લોકશાહી ધરાવતા આ દેશમાં સ્વાતંત્ર્ય પછી એક હીન કોટિના પોલિટિકલ કલંચરનો વિસ્તાર-ચતો રહ્યો છે અને એ કલંચર જીવનનાં તમામ ક્ષેત્રોને પોતાના પ્રભાવ હેઠળ ખેંચી રહ્યું છે ત્યારે, સાહિત્યકલાની સ્વાયત્તા પણ ભય હેઠળ ધળકે છે, એ સ્વાયત્તા આજે મૂળ રહી છે એટલું તો અવશ્ય કહી શકારો. વિવેચકો હકીકતે ‘વોચ-ડોગ્સ’ છે અને એમને અન્ય શ્વાનોની જેમ પાળી શકાતા નથી. એમનું મૂળ કર્તવ્ય, દૂષિત કલાઓથી કે અ-કલાઓથી સાહિત્ય-સમાજની રક્ષા કરવાનું છે અને તેમ કરીને જ તેઓ વ્યાપક સમાજ કે સભ્યતાની દૂષિત રસમોથી ને તરેહોથી સાહિત્ય-સમાજને રક્ષી શકે છે. આ વાત, સ્પષ્ટ છે કે, દેખાય છે તેટલી સરળ નથી.

પરંતુ આપણે ત્યાં તો આવા બળાપા રજૂ કરનારાઓને લેખક લગાડી બાજુ પર મૂકી દેવાય છે: ત્રાહણી છે, સિનિક છે, વાંકદેખા હોઈને વિકાસ જોઈ શકતા નથી, હજી પરિપક્વ, ઠાવકા, નથી થયા; વગેરે. આવાં લેખકો ખીબાઓને ઝાઝાડીને પોતાની મર્યાદાઓ અને કુદરતોને તેમજ પોતાની યોજના-બંધ વ્યવહારકુશળતાઓને છુપાવી રાખતી વડીલશાહી કેવી તો સ્વાર્થાન્ધ છે તેની ખરેખર તો ઉઘાડેછોએ વાત કરવાની ઘડી આવી ગઈ છે. પણ એવી વાત માંડવાનું આપણું શહેર હવે ઘટનું જાય છે, સાચુકલા ક્રાન્તિકારી આધુનિક કરતાં, આ પ્રદેશમાં, આજે કશી મૂઠી વિના કે સાધના-આરાધના વિના રેકર્ડગેનિશન માટે થનગનતા નવોદિતો ઘણા કૂટી નીકળ્યા છે. વડીલોને જેવાઓની જરૂર છે છે તેવા જીવાનોનું મળી રહેવું તે સાચે જ સમયની બલિહારી છે.

સાહિત્યનું શિક્ષણ આપતી યુનિવર્સિટીઓ સાહિત્યમાં તૃતીય જ યાત્રી શકે તેવા ડિગ્રીધારીઓ પણ આપી શકી નથી. યુનિવર્સિટીમાંથી બહાર પડેલાને ઘણીવાર તો જોડણી શીખી લેવાની તાકીદ વરતાતી હોય છે. સાહિત્યસંસ્થાઓ અને તેમના કાર્યક્રમો પાછળનું લૅન્ગ્વેજ, આપણે જોયું તેમ, આવું જીવવણી વિષયક નથી. આકાશવાણી કે ટી. વી. જેવી સંસ્થાઓમાં ભાષા-સાહિત્યની સૂઝખૂણનો લગીરેય મહિમા રહ્યો હોય, તો તેમનો હેતુ સરે એવું નૈપુણ્ય ધરાવતા સજ્જ સુવાનો પેદા કરનારી કોઈ આગવી વ્યવસ્થાઓ આપણી પાસે નથી. યુજરાતી

સાહિત્યનું અંગ્રેજીમાં કે હિન્દીમાં મૂકવા જતાં, અથવા તો અન્ય ભાષાના સાહિત્ય-કારો પાસે પોતાની વાત કરવા જતાં, જે દક્ષતાનો જરૂર પડે તેનો આપણામાં લગભગ સદંતર અભાવ છે. ગુજરાતી માધ્યમ સાથે, તારામારાની વચ્ચે, આપણા સાહિત્યિક કાર્યક્રમો ઘણીવાર તો પાંચ-પાંચ ઠલાક ચાલે છે ! પરંતુ અંગ્રેજી માધ્યમ સાથેની બેઠકો હોય તો પણ વધે બેઠકો અને તે ટૂંકજીવી ! આપણી ભાષાના કેટલા વિવેચકોએ અન્ય ભાષાના સાહિત્યકારો સાથે નિરાંતનો વિનિમય કર્યો તેની વાર્ષિક તપાસ કરવા જવી છે-જે યોગ્ય આ પ્રદેશમાં અન્યભાષી વિદ્વાનોને નિમન્ત્રીને આન્તર-સારતીય વિકાસની દલીલ કરતા હોય છે તેમણે આવી તપાસ સવિ-શેષ કરવી ઘટે. આપણા સાહિત્યનું તેમજ સાહિત્યકારનું જહાર કેટલું ઊપજે છે તેના અહેવાલો આપણને મળ્યા કરવા ઘટે. આદાનનું જોડવાય તેટલું પ્રદાનનું થાય તો જ વિનિમય થયે ગણાય. ખીજને સમજાવી શકાય એવો આપણો કયો સર્વસામાન્ય વિવેચનાત્મક અભિગમ છે ? આપણું પ્રવર્તમાન ‘ફ્રેમ ઓવ રેફરન્સ’ કયું છે ? છે ખરું ? આપણી પાસે વિવેચનાત્મક પરિભાષા છે ? તેના કોઈ કોશ છે, અન્ય ભાષીઓ માટેનો, અંગ્રેજીમાં કે હિન્દીમાં ? આપણી ગણનાપાત્ર કૃતિઓનાં શીર્ષકોનાં સર્વમાન્ય અંગ્રેજી શીર્ષકો તો આપણી પાસે હોવાં જ નોંધએ, પણ એટલું પૂરતું નથી; તે તે કૃતિનાં અંગ્રેજીમાં લખેલાં ‘એક્સરપ્ટ્સ’ પણ આપણી પાસે નથી. જ્યાં આખી કૃતિના અનુવાદની આવશ્યકતા કે શક્યતા વ્યવહારુ ભૂમિકાએ રહેતી ન હોય, ત્યાં આવાં ‘એક્સરપ્ટ્સ’થી આપણે અન્યભાષીઓ સાથેના વિનિમયને સાર્થક કરવાની દિશામાં સફળ થઈ શકીએ. ખીજ ભાષાઓનું ઉત્તમ આપણી ભાષામાં ઉતારતા સમર્થ અનુવાદો આપણી પાસે અવશ્ય છે, પણ આપણી ભાષાના ઉત્તમને અંગ્રેજી કે હિન્દી જેની વ્યાપક પ્રસાર પામેલી ભાષાઓમાં ઉતારનારા અનુવાદો આપણી પાસે નથી, આપણી કવિતાના અંગ્રેજી અનુવાદો કરવા જતાં, માટે જ, આપણે ક્યારેક તો હાસ્થાયરપદ બની જઈએ છીએ ! અન્યભાષીઓને આપણાં ઉત્તમોનો પરિચય થશે ત્યારે તેઓ જાતે અનુવાદો કરી લેશે એવી રાહ જોઈને બેસી ન રહેવાય. વિનિમયોનું કોઈ તોતિંગ આયોજન આપણી વયમાં નથી આવે.

સૌને જ્ઞાપ્ય નંજર વનના વિવેચક કે સર્જક થવું છે; પરંતુ પોતાની શક્તિમતિના સ્વરૂપને ઓળખી એક નિશ્ચિત દિશા પકડી વિસ્તરવું નથી. સર્જકોની, આપણો સંદર્ભ સમજી વાત કરીએ તો, ખીજ-ત્રીજ હોરાળ છે આપણે ત્યાં, પરંતુ વિવેચકોની નથી. જેને ‘એસાઇન્મેન્ટ’ કહેવાય કે ‘પ્રોજેક્ટેડ બેચ’ ગણાય તેવું લખાણ કરી આપનારા પદ્ધતિસરના વિવેચનલેખકો આપણી પાસે નથી. એવા કથા સહિપારા પુરુષાર્થમાં જીતરાત્રા માટે જોઈનાં ચિસ્ત અને તાલિમનો



આપણે ત્યાં અભાવ છે, ગયા જમાનામાં હુનિવર્સિટીઓ વિદ્યાર્થી પાસે સાહિત્યનું લેખન અને વાચન બે વ કરાવી શકતી હતી, આજે જેમાંથી એકેય નથી કરાવી શકતી — સાહિત્યના શિક્ષિતને સામાન્ય લખાણ કરતાં પણ નથી આવડતું ત્યાંથી આપણી કરુણતાનો પ્રારમ્ભ થાય છે. અને આપણા અભાવોની યાદી આમ લાંબી ને લાંબી થતી આવે છે !

ઉમાશંકર જ્વેશી કે સુરેશ જ્વેશી જેવા કલામર્મજો આપણને આવનારાં વરસોમાં મળશે ? ક્ષિતિજ પર એવાં કોઈ ઈંગિત નથી વરતાતાં, પરંપરાગત પદ્ધતિનું ગુજરાતી વિવેચન નામશેષ થવા માંડ્યું છે. સાતમા દાયકામાં સુરેશ જ્વેશી-પ્રણિત રૂપનિર્મિતિવાદની આળોવહામાં આપણી સર્જકતાને તેમ જ વિવેચનાત્મકતાને ઘણું ફળ બેઠાં, એક જતની ચેતનશીલતા જન્મી હતી અને એમાં ઘણા નવોદિતોને પોતાની શક્તિની પ્રતીતિ મળી હતી. આઠમે દાયકા લગભગ ખાલી ગયો—કોઈ સર્જક કે વિવેચકને અંગે ઉત્સાહ અને આવેગથી કશું કહેવાની સ્થિતિ ન આવી; સાતમા દાયકાના આધુનિકમાંના કેટલાકનું સંસ્થાકરણ થઈ ગયું, પરિસ્થિતિનું નહિ એમનું જ સ્વરૂપાન્તર થઈ ગયું, પરંપરાગતતાઓ એમનામાં નવા લેખાસમાં મહોરવા માંડી, આજે આપણી વચ્ચે એઓએ વિકસાવેલાં નવાં દૂષણો નથી એમ નથી. કેટલાકોએ ઠરીઠામ થવાની દિશામાં ઘણું બધું સમાધાનો સ્વીકારી લીધાં, એમને તમે ખુશીથી પરંપરાવાદી કહી શકો એવો એમણે જાતનો વિકાસ સાધી બતાવ્યો. ઇતિહાસનું ફૂર પુનરાવર્તન થતું આપણે અનેક તર્કકે અનુભવતા રહ્યા છીએ. સર્જનમાં આજે નિર્માણો વધુ મળવા લાગ્યા છે—ભારતી મૂકી બધાં તે કયરો જ્યાંત્યાં કવિ કે વાર્તાકારને રૂપે જાગી નીકળેલો જોવા મળે છે. ‘સ્વે ઓવ મિડિયોક્રિટી’ના આ ગાળામાં આપણી પ્રતીતિ વિષાદમાં પરિણમનારી નિસ્તબ્ધતાની રહી છે. બધું ધમ થઈ ગયું છે—પ્રકારની ખિન્નતાના સંવેદનની, આપણે મળીએ છીએ ત્યારે, એક અગ્રાત આપ-લે થતી હોય છે. અન્ય ભારતીય ભાષાઓના એક નાનકડા વિવેચક-શ્રેય સમક્ષ આ લખનારે તાજેતરમાં આપણા કથા-સાહિત્યના વિવેચન વિશે આવું વિધાન કરેલું : ‘હુ કે, ધ ક્રિટિસિઝમ ઓવ ફિક્શન ઇન ગુજરાતી, વન ઓબ્ઝર્વર્સ ઇઝ, વન્સ અગેઇન, ઇન ધ સ્ટેટ ઓવ ડોલડ્રમ્સ.’ કહેવાતા પરિસંવાદો અને કાર્યક્રમોની ધમાચકડી વચ્ચે પણ આ સાચું છે; એટલું જ નહિ, એ વિધાન માત્ર ફિક્શનના વિવેચન અંગે જ નહિ, સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યના વિવેચન અંગે સાચું છે. સાતમા દાયકામાં આપણે જેટલું ગળું કાઢ્યું હતું તેટલી જ કદાચ આઠમા દાયકામાં આપણી પીછેહઠ થઈ છે. લડિયાળના કાંટા પાછા ફેરવાઈ રહ્યા છે ત્યારે, જે સમજદાર વ્યક્તિઓ મળતી

વખતે, શરૂઆતમાં, 'તપ તો વધે છે ને?' એમ નથી પૂછી શકતી, 'શુ ચાલે છે?' એમ પૂછે છે. હકીકતમાં કશું ચાલતું નથી એ વસ્તુની અભિન્યમિતો એ ઉક્તિમાં પ્રાસ્તાવિક ઉપચાર હોય ■

તો વિવેચનને એની આ દશામાંથી કાઢી ઉઠાવી શકે? આપણે કાંઈ 'કેરિસ્મેટિક ટ્રિગર'ના અનતરણની રાહ જોઈ શકીએ ખરા? અથવા તો પછી 'સ્થિતસ્થ સમર્થનમ્' ભણીને 'વિવેચનની કશી જરૂર નથી' એ લાગણીનું ચપગ વિચારમાં રૂપાન્તર કરી લઈએ? ૧૯૬૦ પછી વિકસેલા આધુનિક શુભરાતી સાહિત્યનું પ્રમુખ વ્યવર્તક લક્ષ્યપુ આકાર અથવા રૂપ, 'ફોર્મ', હતું. આજના સાહિત્યની આની કશી વિભાવનામદ્દ વાત થઈ શકે એમ નથી. આધુનિકોએ રૂપનિર્મિતિને કૃતિનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ ગણતું હતું અને તેના કેટલાક ભીંજળા પરિણામ આપ્યા હતા. 'શુદ્ધિ'ની દિશામાં કવિતા સમેત સમગ્ર આધુનિક સાહિત્ય-કથાને વિકસારી આપનારા આ તત્ત્વનું આધુન્ય અનુકરણ કરનારા સ્વભાવિકરીતે જ આન્યા અને તેથી, એને વિરોધી આપણી શ્રદ્ધા કથા તાર્ત્વિક કારણ વિના જ કમવા લાગી વિવેચનાએ કૃતક રૂપનિર્મિતવાદીઓને જુદા તારવી આપનારો પુરુષાર્થ વિકસાવ્યો નહિ નવો-મેથોની સર્જક રૂપનિર્મિતિએ અધિકારી ભાવકનો અપેક્ષા ભીંજી કરેની અને મધ્યસ્થી બની શકતી સમસ્યાની વિવેચનાની જરૂરિયાત પર ભાર મૂકેલો. કૃતિલક્ષિતા અને રૂપનિર્મિતિની પરિશોધને અર્થે આપણું વિવેચન, આ નવા નિશાન તાકતું, કેટલાક મૂળગામી પરિવર્તનો પામ્યું હતું પણ આવશ્યક ખત અને ધોરના અભાવમાં એ પરિવર્તનોનું સાતત્ય તૂટી ગયું. પ્રારંભમાં આમહો અને અભિનિવેશો વડે જે સક્રિયતા જન્મેલી તે એસરીને ગહી, મધ્યસ્થીઓ જોઈએ તેટલા ન મળ્યા તેથી આધુનિકતાની સમગ્રનું વ્યાપન કુવિકૃત થઈ ગયું જનક એણે સમગ્ર સાહિત્યિક વિકાસને વિશે એક ધૂધગાશ મરજી આપી કંપન અને પ્રતીકની આરાધના કે માધ્યમ ભાષાની લીલા શા હેતુથી છે તેની પ્રતીતિ નહિ કરાવી શકતા એસમજ નવોદિતોએ પરપરાનાદી સમજદારોની રૂપશકાને એમ જ દંડ કરી! કેટલાકોએ તો વળી તળના અનુભવ-દ્રવ્યને પાછું અવેશમાં મૂક્યું અને રૂપનિર્મિતવાદીઓને કાગળ પરનું કાન કરનારા પણ ગણી કાઢ્યા, જોકે હકીકતમાં, અનુભવનો રૂડો ચિનાર આપવાને નામે લાખો કાગળોની આપણે ત્યાં લાખો સમયથી પસ્તી બનતી રહી છે એ જૂના લેખન ઉદ્યોગની મર્વાદાઓનું વિસ્મરણ આપણને ફરીથી કરાવાઈ રહ્યું છે. કલા, અને કારીગરી, સર્જન અને લેખન, કવિકર્મ અને લખાપટ્ટીની મજૂરી વચ્ચેની વ્યવર્તક કીમતી સમજોનો આજે ફરી પાછો ખવસ થઈ રહ્યો છે, તો રૂપ-વાદીઓનું આગરી સૈદ્ધાંતિકતા સાવેનું ખરડન કરનારી વિચારધારાનું કશું સર્જન પણ થઈ શક્યું નથી

માત્ર એક અગ્રણી રૂપનિર્મિતિવાદી તરીકે નહિ તો એક કલામર્મજ્ઞ તરીકે સુરેશ જોષીએ બહુ પહેલેથી વિવેચકને કૃતિની ભાષાની તપાસ કરવા કહેલું. એમણે એવી તપાસના અજડતા નિર્દેશો એમના કાવ્યારવાદલેખોમાં આપેલા પછુ ખરા. આ વાતનો છેડો આપણે ત્યાં કદાચ સંકેતવિજ્ઞાન-સંરચનાવાદ પ્રમુખ ભાષાવિજ્ઞાનીય અભિગમમાં આવેલો જોઈ શકાય છે. રૂપનિર્મિતિવાદનું આ એક માત્ર સંભવિત સાતત્ય આજે આપણી વચ્ચે રહેલી નોંધપાત્ર વિરલતા છે. જોડે, આ નૂતન અભિગમની સૈદ્ધાંતિકતાંઓનો જોડલો પરિચય આપણને મળ્યો છે તેટલો તેનાં શૃંગીતો, પદ્ધતિ કે નિર્દેશનો નથી મળ્યો. એરિસ્ટોટલ-જૂની ‘માઈમેસિસ-થિયરી’ અને આ ‘ડિસ્ક્રિપ્શ-થિયરી’ વચ્ચેનાં તારતર્યો આપણને જોઈએ તેટલાં સુક્ષ્મ નથી થયાં. શબ્દ અને સંજ્ઞા, રૂપ અને સંરચના તથા ડિસ્ક્રિપ્શન અને ટેકસ્ટનાં વ્યાવર્તનો વિશેની સમજમાં પણ નોંધપાત્ર વધારો નથી થયો. સુરેશ જોષીને સંરચનાવાદનું મોજું શુબરાતમાં ‘આવી ગયું’ લાગે તે, માટે જ કદાચ, સ્વાભાવિક છે. જોકે ‘અરણ્યરુદ્રન’માં, નિરીક્ષણ કહે છે તેમ, તેઓ વળી પાછા તેમના મૂળ કેન્દ્રમાં પાછા ફર્યા છે : કલાની ‘અનિર્વચનીયતા’નું તથા તેની આકૃતિનું—કોન્ફિગરેશનનું—ખણવિધ જતન કરીને, તેનું અનુધાવન કરીને, વિવેચના બચી શકે એવો એમનો સૂર આ ભાષાવિજ્ઞાનીય નૂતનતાઓ વચ્ચે દેખીતી રીતે જ જુદો પડી આવે છે અને એમને એક સમૃદ્ધસંકુલ ‘સેમેન્ટિસિસ્ટ’ને રૂપે ઊપસાવી રહે છે. ફિનોમિનોલોજીને વિશેનું તેમનું નવેસરનું આકર્ષણ આમ સાધાર છે. સંરચનાવાદીઓ દેખીતી રીતે જ તેમને મહત્વાકાંક્ષી લાગે અને એમની વિવેચના એમને રિક્કશનિસ્ટ લાગે. ભાષાકીય સંરચના અને માનવચિત્તની જન્મજાત સંરચના વચ્ચેની સંબંધભૂમિકા લક્ષ્ય કરતી ઓગ્સ્કી-પ્રચિત વિચારધારાનો કશો લાગલો સ્વીકાર તેઓ ન કરે, તો તેમાં કશું અજૂઘળું નથી. પણ તેથી જ, નવા સાહિત્યવિવેચકે આ આગેહવામાં શ્વાસ લીધા હોય, તો, દેખીતી રીતે જ, તેનો નૂતન રસ માનવીય સાહિત્ય-મીમાંસાનું ઘડતર તપાસવાને અંગે દ્રવતો હોય એ પણ એવું જ સ્વાભાવિક લેખાવું જોઈએ. કેમ કે ‘નવ્ય વિવેચન’ની સુવ્યાખ્યાયિત મર્યાદાઓ સામેની પ્રતિક્રિયા આ નૂતન અભિગમમાં છે એની લાગ્યે જ ના પાડી શકાય છે. આપણે ત્યાં પણ રૂપનિર્મિતિ-વાદની એવી મર્યાદાઓ જન્મી હતી અને વિવેચનાની દશા વધુ ને વધુ અગતિ-હતાનો અનુભવ કરાવતી હતી, ત્યારે, ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાનો એક આવશ્યક વિકાસ થવો જોઈતો હતો...

પણ તે ન થયો. ભાષાવિજ્ઞાન પ્રત્યે આમેય આપણે ત્યાં સૂઝ પ્રવર્તે છે. વસ્તુને વ્યાકરણી શું બાણે— ‘શૈલીનું’ સેમેન્ટિસિઝમ વારે વારે આપણા પગમાં

અટવાયા જ કરે છે. ખૂબી તો એવી થઈ કે જે લોકો રૂપનિર્મિતિવાદના વિરોધી હતા તેમણે સુરેશ જોષીના આ સમજૂતીપૂર્વકના અસ્વીકારની ભૂમિકાને વળગી પડીને ભાષાવિજ્ઞાનીય અભિગમનો વિરોધ કર્યો ! રૂપનિર્મિતિવાદના વિરોધ કરતાં આ વિરોધ કરવાનું તેમને ફાવ્યું, કેમ કે સફળતા સરળતાથી મળી, ને સુરેશ જોષી જેવા એક અગ્રણીને તેઓને બાંહેધર ટેકા હતો ! આ તો બાંહેધરના પ્રાણને હણનારા શસ્ત્રો હોય એવો આ બાંહેધરોએ શ અધ્વનિ કર્યો, જોકે આ અને આવાઓએ જ રૂપનિર્મિતિવાદના પ્રાગટ્ય-ટાણે આવો કકળાટ કરી મૂક્યો તે ઇતિહાસનું અહીં પુનરાવર્તન થયેલું. વિચારસરણીના વિરોધીઓ આપણે ત્યાં લગભગ બધી જ વખતે ‘અભણો’ હોય છે—એ રીતે કે તેઓ મૂળને લપસા વિના જ વિરોધની પવનપાવડીએ ભેડતા હોય છે ! રૂપનિર્મિતિવાદના એક માત્ર સંભવિત સાતત્યનું આમ આપણે ત્યાં દમન થયું છે.

છેલ્લી પચીસીની આ અવસ્થાનું દર્શન, અવનવા વારાફેરા સાથે કરનારને આજે ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચન માટે માનજીવિ ન થતી હોય, અને તેની જરૂરિયાતને તે ન પ્રમાણી શકતો હોય, તો તેમાં પ્રામાણિકતા છે. આપણે જોઈએ તેમ, આપણી સામે રોમેન્ટિકોની પદ્ધતિનું પરંપરાવાદી વિવેચન—પ્રકરણ સમેટાઈ ગયું છે. રૂપનિર્મિતિવાદીઓની રૂંધામણ થઈ ચૂકી છે અને ભાષાવિજ્ઞાનીય અભિગમ ધરાવનારા તો એક આંગળીને વેઢે ગણાય એટલાય નથી; ‘દશા’ને વધુ ને વધુ વંકાડી મૂકનારાની સંખ્યા વધતી જાય છે;—આપણી સામે એવા એવા સંજોગો છે ત્યારે, સાહિત્યવિવેચન વિશે આપણો નવેસરથી ‘પ્રેષ્ઠ વોશ’ થવો અનિવાર્ય છે. નવેસરથી આપણે વિવેચનાના સ્વ-રૂપને. તેના કાર્યને તેમ જ તેની પદ્ધતિને એટલે કે એની ઓછામાં ઓછી અનિવાર્ય બોંધને વિચારીએ, તો સંભવ છે કે, આપણને નવી દિશાઓ લાધશે. સાહિત્યકલા સાથેના તેના મૂળના યોગને એકવાર ફરીથી ઠમઠોરી જેવાની જરૂર જન્મી છે ત્યારે, આપણે થોડો માંડીને વિચાર કરીએ. અમુક-તમુક વાદ કે અભિગમનાં ‘મેનિસ્ટ’ સત્યોને પ્રમાણવામાં આપણી અહમ્મહમિકા આડે આવતી હોય, આપણા ‘ઇગો હેન્ન-આપ્સ’ આપણને રબડના હોય, તો ‘પુરાલિસ્ટ’ પદ્ધતિએ આપણે એવી ટ્રાઈ જન્ટલિય લૂમિકા નવેસરથી જોમી કરીએ, અને જોઈએ, કે એ સત્યો વચ્ચે કશા આવયવિક સંબંધો પ્રવર્તે છે કે કેમ, તેમની વચ્ચે ઉચ્ચાવયતાની શ્રેણી રચી શકાય એમ છે કે કેમ. આવા દિશા ચિન્તનથી વિવેચનની દશામાં આસ્સો ફેર પડશે એવી આ લખનારની આગવી શ્રદ્ધાનું, ચાલો આપણે નિરીક્ષણ-પરીક્ષણ કરીએ...

કેટલીક વાર કાવ્યકૃતિઓને એકબીજા સાથે સરખાવીને મૂલ્યાંકન કરવામાં આવે છે અને એની ચઢતી ઊતરતી શ્રેણી પણ નક્કી કરવામાં આવે છે. એને આધારે કૃતિને પાઠ્યક્રમમાં લેવી કે નહિ તેના નિર્ણયો પણ થતા હોય છે. અહીં તો સમ આવા પૂરતીય આલોચનાત્મક પ્રવૃત્તિ છે; પણ ઘણો વાર તો લેખક પોતાના જૂથનો 'મામકાઃ' વર્ગનો છે એટલી હદીકત જ પાઠ્યપુસ્તકમાં એના સમાવેશ માટે સંપાદકની દૃષ્ટિએ જરૂરી હોય એવું, હમણાંના કેટલાંક પાઠ્ય-પુસ્તકો જોતાં, લાગે છે. આ પ્રકારની મૂલ્યાંકનની પ્રવૃત્તિને કશો સંગીન સૈદ્ધાંતિક આકાર ન હોવાને કારણે એ એની સાહિત્યિક ગુણવત્તા પરત્વે કશું પ્રતીતિજનક સ્થાપિત કરી શકતી નથી. હજી ગુણવત્તાના ક્રમ આપવાની પંતુજની પ્રદ્વિતિ ઘણા વિવેચકો અપનાવતા દેખાય છે. કેટલીક વાર ભૂતકાળના અમુક એક કવિ વિશે એક આખી પેઢી સર્વસંમત એવો અભિપ્રાય ધરાવતી જોવામાં આવે છે. પણ આવા અભિપ્રાયોની પણ, આપણી ખીલતી આવતી સાહિત્યસૂઝના અનુલક્ષમાં, પુનઃ આલોચના થતી રહેવી જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ આપણે પ્રેમાનંદ, અખો, શામળ કે દયારામનાં; ગોવર્ધનરામ, મુનશી કે રમણલાલ દેસાઈનાં પુનઃ મૂલ્યાંકનો કર્યાં નથી. આ આપણી પ્રબળ શિક્ષિત વર્ગના ધૌદ્ધિક પ્રમાદનું જ દ્યોતક બની રહે છે. અર્વાચીન, અદ્યતન અને સદ્યતન કવિતાનાં મૂલ્યાંકનો પ્રારંભમાં તો આકરી પ્રતિક્રિયાના સ્વરૂપમાં હોય છે, પછી ક્યાંકથી એને સ્વીકૃતિ મળે છે. આ પછી ગતાનુગતિકતાનો ગાળો આવે છે. આજનો સુચિન્તલ મંત લવિષ્યની પેઢીને ગ્રાહ્ય બને એવું બનતું ઝાઝું જોવામાં આવતું નાંધી, પૂરી સંજ્જતાથી અને પૂર્વગ્રહથી મુક્ત રહીને કરેલી સત્યનિષ્ઠ વિવેચનાનું જ આયુધ્ય લાંબું હોય છે. સાહિત્યસર્જનમાં તેમ જ વિવેચનમાં અમરતા આ ગુણો

પર અવલ બે છે અમુક વર્ગ કે જૂથ તરફથી એને ઉપલબ્ધ પ્રચારમાધ્યમે દ્વારા અમુક લેખકોને જોયે ચઢાવવામા આવે એવું બને, પણ એ સ્થાને એઓ હમેશાં સુપ્રતિષ્ઠિત જ રહેશે એવું કહી શકાય નહિ આના સમર્થનો તો આપણી સ્મૃતિમાથી જ ધણી જડી રહેશે

કાવ્ય કે સાહિત્યકૃતિ મનોજ્ઞ હોય તેથી અમુક વર્ગમા એને ઝાઝી સ્વીકૃતિ મળે એવું બનતું દેખાય છે ધણી વાર આવી કૃતિઓ ગ્રાપ્તરીપૂર્વક વાચકોના અભિમુખપૂર્વકરોને પાળે છે, એની રુચિને વશવર્તે છે, એને આધાત આપે એવું કશું કરવાનું જોખમ ખેડતી હોતી નથી પરંપરાગત મૂલ્યબોધનું એ સમર્થન કરે છે જ્યાં સાહિત્યના સૂઝ વિકાસી નથી હોતી ત્યાં આવી કૃતિને ગિરનારવામા આવે છે સૂકનના, વ્યજકતા કે સાચી રસવૃત્તિનું ત્યાં ઝાઝું ગૌરવ ધરાવી શકના રહેતી નથી. એ બધાને નરી અલ દૃતતામા અપાવીને ભાડવાનું વચણ પણ ધણી સ્વીકારના દેખાય છે પ્રભના મોટા ભાગના શિક્ષિત વર્ગે અને સાહિત્યનું અધ્યાપન કરનારા અધ્યાપકોએ જો વિવેક અને જડી સૂઝ ઈજ્ઞા નથી હોતા તો આના અભિગ્રાથો જ મૂલ્યો બનીને ઠસી પડે છે પ્રભની રચનાને ઈજ્ઞાને વિકસાવવાનું કામ સાહિત્યનું છે અને એમા જ અધ્યાપકોએ પ્રવૃત્ત થવાનું છે. એને બદલે સાહિત્યમા પ્રવર્તતા રાજકારણને વશ થઈને કે સમકાલીન મૂલ્યબોધને જ નિર્ણાયક તત્વ ગણી લઈને જો કોઈ આયોચનાની પ્રવૃત્તિ આદરે તો એ સાહિત્યના વિકાસને માટે ઉપકારક નહિ નીવડે એવો ભય રહે છે. સાહિત્યકૃતિથી મૂલ્યબોધની ભૂમિકા રચાય છે ખરી, પણ તે બમાળે સ્વીકૃતિ આપેના મૂલ્યોનું જ હમેશા સમર્થન કરે એવું ન પણ બને આ કામ સાહિત્ય તાર્કિકતાથી ડરતું નથી, એની વૈજ્ઞાનિક ચકાસણી શક્ય નથી, આ કામ સર્જકે વિકસાવેલી સૂઝથી થતું હોય છે સાહિત્યનું શિક્ષણ વિજ્ઞાન, વાણિજ્ય અને બીજી ઇર્ષીક જ્ઞાનની ગાખાએ માથી બામત રાખવામા આવ્યું છે એની પાછળ આવા જ કેટલાક, સાહિત્ય વિજ્ઞાન, મૂલ્યબોધ કામ કરતા લાગે છે.

દરેક કાવ્યમા જો અર્થ રહ્યો હોય છે તેને અશત જ, સપૂર્ણતયા નહિ, બીજી સદાઓ દ્વારા અનૂદિત કરી શકાય છે. સ્પષ્ટીકરણના સ્વરૂપનું ગદ્યમા કરવામા આવતું ટિપ્પણ કે બિનસાહિત્યિક એવું મનોવૈજ્ઞાનિક પ્રયત્નકરણ આથી ઝાઝું કરી શકે નહિ પશ્ચિમમા 'heresy of paraphrase' વિશે ધણી કહેવાતું રહ્યું છે ધણી માને છે કે કવિનાને ચંદ્રાતરે કહી શકાય જ નહિ, છતાં કવિતાના એક ભાષામાથી બીજી ભાષામા, અનુવાદો તો થતા જ રહે છે અનુવાદમાં આખું કાવ્ય જિતરતું નથી, એની મૂળ ભાષાનો લય, એની લઢલો, એના કાકુઓ, એનો સાંસ્કૃતિક પરિવેશ—આ બધું એમા ઝાઝું આવી શકતું નથી.

છતાં આપણે વિશ્વની ઘણી, પ્રથમ કક્ષાની સમૃદ્ધ, કવિતાને કેવળ ભાષાંતરથી જ પામીએ છીએ; એથી આપણી સર્જકતાને અને કાવ્યસૂઝને પણ સમૃદ્ધ કરતા રહીએ છીએ. સાહિત્યનાં અધ્યાપનમાં તો કાવ્ય વિશેનાં ટિપ્પણો, ભાષ્યો અને અર્થઘટનોનો ગંભીર ખડકલો થતો દેખાય છે, ઘણા પોતાની વ્યુત્પત્તિમતાનું આ રીતે પ્રદર્શન કરીને રાચતા દેખાય છે. કહેવાતાં વિવેચનનાં સામધિકા આવી પ્રવૃત્તિથી જ ભરેલાં દેખાય છે.

ગદ્યટિપ્પણોથી કાવ્યના અર્થ પરત્વેના સત્યને કંઈક આંખવા એવું થાય છે. આવાં ટિપ્પણો કેટલીક વાર ખોટી જ દિશામાં જતાં દેખાય છે, એ સાચાં નથી તે પુરવાર કરી શકાય એવું હોય છે. કેટલાક અંતિમે જઈને એવું વિધાન કરતા હોય છે કે કાવ્યને કશો નિશ્ચિત અર્થ હોતો નથી, ભાવક દ્વારા થતા એના દરેક નવાં અનુભાવને એનો અર્થ બદલાતો રહે છે. જો ખરેખર આવી પરિસ્થિતિ હોય તો કાવ્યની ખોટી સમજણ સુધારવાની વાત રહેતી જ નથી; કાવ્ય વિશેની ખોટી સૈદ્ધાંતિક સમજ કે અર્થભેદ પરત્વેની કશી ચર્ચાનો પછી તો પાથો જ રહેતો નથી. પણ આપણે જાણીએ છીએ કે આવી પ્રવૃત્તિ તો હમેશાં ચાલ્યા જ કરતી હોય છે. કાવ્યનો એવો કશોક મર્મ છે, એવું એવું કથુંક સત્ય છે જેને કેળવાયેલી રસવૃત્તિ અને વિવેકશક્તિવાળો ભાવક પામી શકે છે એવું ગૃહીત તો આપણે સ્વીકારીને જ ચાલતા હોઈએ છીએ. એથી જ તો આ બાબતમાં સજ્જતા પામવાનું, રસવૃત્તિ કેળવવાનું, સૂઝ વિકસાવવાનું આપણે સ્વીકાર્યું છે. આમ છતાં એ પણ સાચું કે દોઢ માતબર સાહિત્યકૃતિ વિશે વિવેચકમાં પૂરેપૂરી એકવાક્યતા પ્રવર્તે કે એવું સત્ય, એવું હાર્દ પૂરેપૂરું હાથ લાગી જાય અને પછી એને વિશેની કશી આલોચનાત્મક પ્રવૃત્તિનો અવકાશ રહે જ નહિ એવું કદી બનતું નથી. આમ છતાં ઓવર્ધનરામ વિશે કે નાનાલાલ, વિશે એકવાક્યતા પ્રવર્તતી હોવી જોઈએ એવો આગ્રહ ઘણીવાર કેટલાક રાખતા જોવામાં આવે છે. જો તમે સ્વીકૃત મતથી જુદા પડતા હો તો તમે ઉઠાંછળા છો, અવિવેકી છો એટલું જ નહિ તમારી સાહિત્યિક સૂઝ કાચી છે એવું સાંભળવાનો વારો આવે છે. કવિતા વિશેની આનુષંગિક વિગતોની જાણકારી એને સમજવામાં ઉપયોગી થઈ પડે. પણ ઘણા આ વિગતો એકઠી કરવાની પ્રવૃત્તિ ગૌણ છે, કાવ્યના હાર્દ સુધી પહોંચવામાં ઉપયોગી એવું સાધન માત્ર છે તે ભૂલી જાય છે અને આ માહિતી એકઠી કરવામાં મગ્યા રહેવું એ જ જાણે વિવેચનની પ્રવૃત્તિ છે એવું માનીને ચાલતા દેખાય છે. ઘણા કવિ કે કવિતાની વાત કરતાં એના અંગત જીવનની ઘટનાઓને ખૂબ બહેલાવી બહેલાવીને કહેતા

હોય છે, કવિની સમકાલીન પરિસ્થિતિનું 'આલેખન વીગતે કરે છે. આ બધું  
-કાવ્ય વિશેની મૂળભૂત ચર્ચાનો અવેજમાં ચાલી શકે નહિ. કાવ્યબોધમાં ઉપકારક  
તેટલું જ સ્વીકાર્ય, બાકીનું બધું પરિહાર્ય એવો વિવેક કેળવવો ખૂબ જરૂરી  
છે. સમકાલીન સામાજિક સંદર્ભ, કવિની જીવનવિચારણા, કવિનું કાવ્યવિષયક  
દૃષ્ટિબિંદુ-આ બધું મહત્વનું છે પણ તે ગોણસાથે, કહેવાતા વિદ્વાનો આ ગોણ  
વીગતો પરત્વે ઘણું પાણિય કહોળતા દેખાયા છે, આપણા કાવ્યવિવેચનમાંથી  
આ બિનજરૂરી વીગતોનું ભારણ દૂર થવું જઈએ.



Alembic Glass Industries Ltd.;  
Baroda and Bangalore

Manufacturers of Glass Containers  
and Yerdwares For Modern living.

## અનુક્રમ

(૧) પૃથગ	મુકેશ વૈદ્ય	૫	૧
(૨) સમ દર		૫	૨
(૩) સમુદ	કમનબોરા	૫	૩
(૪) કિલો		૫.	૫
(૫) તાલપોથી/પુનિન આયોતેસ્કો — અનુ.	બાપુ કાપડિયા	૫	૭
(૬) વિવેચનની દશા અને દિશા-૨	સુમન શાહ	૫.	૧૧
(૭) અત્રતન	સુરેશ જોષી	૫.	૨૫

અત્રે-૫૨

ઠન્દ્રીની બાટલી ફરિયામા મળે  
 ફૂંમતાનું દારોજી આમ જૂલે તેમ જૂલે.  
 પીકની નીચે એડીના ફૂલા  
 રાત્રિડિયાની - બિધઈએ ખાધા, ઇધિણી—  
 ની ફાદ અચાનક ફૂટી, ને ફૂટતા  
     જળકચો દારોજો સળ જળકચો.  
 હળકચો દારોજો સળ હળકચો કે પોપટો નાસી છૂટચો રે લોલ  
 પરપોટિયો ભાગી છૂટચો રે લોલ  
 પરણેલા પાલીસના ઠરોડ વગરના વાસે  
 રાત્રિડિયાની એડીના ફૂલા વીજ્યા સબોસળ સબોસળ

૯-૭-૭૪

## ચૂંટ વિભૂતિ

પર્વતોમાં જે હિમાલય છે,

વૃક્ષોમાં જે અશ્વત્થ છે,

તે

સભાખંડ કે મંદિરનાં દ્વાર કે પગલૂછણિયા પાસેના ઝમેલામાં  
આમતેમ એકબીજા સાથે ખૂણા રચતા ખૂણા તોડતા ચરપટ  
એકબીજાની પાસે એકમેકનાં અર્ધાંગને ચૂસતા.

યુગ્મે

હિંધાતકુવરના મૂળને ટેટા બાંઝ્યા. બાઝ્યા ને ફૂટ્યા.

ફૂટતાં જ સભાખંડ કે મંદિરનાં દ્વાર પાસે ખૂણા રચતા

તોડતા ચૂસતા અર્ધાંગને આજે

ગુજરાતીમાં હું દિવચન, નહીં યુગ્મવચન શોધું છું.

ચર્મલયમાંથી તે બહાર પડી ચૂક્યો છે.

જે મુનિઓમાં વ્યાસ, કવિઓમાં ઉશનસ, નરોમાં નરાધિ છે,

તે—મને શોધે છે.

અનેક રસ્તાઓ ભમે છે. અનુભવી એસ. ટી.

ક'ડેકડરની ત્વરાથી એક પછી એક

પગ બદલતો પગ પછી પગને જગોની જેમ ચોંટતો તરછોડતો

સપ્તરમૂછિયો

પોતાની સાથવાળા મૂછિયાને ધસડતો સંભોગતો સંભોગતો ધસડતો

નપુંસકતાની ચરમ ટોચ બનીને મારી પરમખીણુને શોધે છે.

મારા પગની રેખાઓ પર / આજુબાજુ ચરણામૃત બનવાની

પિપાસાથી

શીલુવળતા મોંવાળી અનેક રજ ચોંટી ચૂકી છે,  
પર્વતોમાં જે હિમાલય નથી. વૃક્ષોમાં નથી જે અશ્વત્થ,  
નથી મારામાં જે મુખ.

તે સઘળું નથી.

તો કંઈની કાકી જેવી કાણી ચંપલો ચપલ દિવ્યચક્ષુનો  
ડોળો બાંધી કરી

કોના વિશ્વરૂપને દર્શાવી રહી છે?

૧૨-૭-૬૪

## વિદાય

જૂટાળાઓનો આ દેશ — વિશ્વ !

જૂટ, મારા પરમ પ્રિય, મારી આશાની ચરમ ટોચ.

વિદાય, વિદાય તને — અશ્રુપાત.

જૂટાળાઓનો આ દેશ — વિશ્વ !

સૌના જૂટમાં નિવાસ, જૂટમાં વાસ, જૂટમાં પ્રકાશ, જૂટમાં શ્વાસ,  
ઉઠાસ — ...ઉઠાસ !

જૂટની ખેલી પર બધા આફરીન છે.

કાલી કાલીને ધૂધરીયા રમાડે છે.

ખેખીના વાળ સળવવા જેમ ચમકાવે છે.

‘ઓ, કોતું જૂટ છે ? તમારું ? સ્મોલ સ્વીટ એમ !’

— રમાડે છે, ગુદ્ગુદી દરે છે, ખંજન પડે છે

માનજો કે તમે બઢતી પર છો.

જૂટને દીવાનખંડમાં ટાંચે છે.

શાન્દેસમાં ગોઠવે છે

એતું ‘એકવેરિયમ’ જેવું —

બોસ ખુશ છે.

બધા બોસ છે.

વિદાય, વિદાય, અતીતનાં સુખનોનો વરસાદ મને જ પવા દેતો નથી.

\*

જૂટ વિનાના માનવી પશુ સમાન છે

ઉધાડપગે !

વાંઝિયામેણાં માડી દોલલાં...

ધર ત્યજી લસું દૂર ને મારા પોતીકા પગ જો બને જૂટ

તો દોરીની ગાંઠ છૂટતાં જ

હાડકાંની સળીની વચ્ચે લોહીમાંસના ગદ્દા !

૧૨-૭-૭૪

## અન્ય મિત્રો અને ખૂટ

ખાસડાં માટેલી ભેંસ જવાં—

ચમકે ચામડી, માખી જેસે નૈ, જેસે તો નિથે થયરે ચામડી ખાસડાંની.

માખીભેંન, ઓ માખીભેંન, આવો. જેસો. ચા પીઓ.

ચમારિયો શીંગડે દોરડાં બાંધી ડોણું ધસડી લાયો.

પગની પાટલીને અડસટ્ટે ચરમે ન્યાળાં બનાવી દીધી

માટેલી ભેંસ.

ભેંસને બાંધું ખીસ્લે

હવે ધોળા ધમરક દૂધજી તમીં નેહરજો રે બહાર.

માખી આવી જેસે નૈ. દૂધજી, બહારે મેંહરે નૈ.

માખી ચા પીઓ નૈં.

૯-૭-૭૪



## બૃહ પ્રયોગશાળામાં

પ્રથમ

પોટશિયમપરમેન્ગેનેટથી ધોઈને સ્વચ્છ કરો

ટા, મધ્ય, એડી, ઉપર, અંદર

સૂક્ષ્મદર્શક વડે એના સર્વ ભાગોનું પૃથક્ પૃથક્ નિરીક્ષણ લો  
ફેરફાર તારવો

વજન કરો

નોંધો

શોષક પંપ વડે હવા શોષી લો.

બીમળાઈને ચાપટ થઈ જતા બુધી થાભો.

ટા, મધ્ય, એડી, ઉપર, અંદર

સૂક્ષ્મદર્શક વડે એના સર્વ ભાગોનું પૃથક્ પૃથક્ નિરીક્ષણ લો  
ફેરફાર તારવો

વજન કરો

નોંધો

બૃહના બંને વજનમાંથી એને બાદ કરો

તફાવત નોંધો - સમજો

એ જ હવા - સમજો.

બૃહને ઠસનળીમાં રાખો.

ઠસનળી સૂર્યપ્રકાશમાં.

યોગ્ય અંતરે દ્રવકાચ.

સમય નોંધો.

પીગળતા લાગતો સમય નોંધો

એમા ધન હાલતમા રહેલા પૂઠાના દુઠ્ઠા તારવી લે।  
 એ જ અશુદ્ધિ - સમજો  
 ISI 'મોકો' છે? તમારી નોંધપોથીમા જુઓ સમજો.  
 બ્લોટિંગને બેવડ ત્રેવડ કરી ગરણીમા મૂકા.  
 દ્રાવણની ગાળણક્રિયા આદરો.

એ જ શુદ્ધિ સમજો  
 દ્રાવણમા લાવ, જૂરા, લીના, ખીળા, લિટમસ નાખો  
 નિરીક્ષણ નોંધો  
 દ્રાવણને સ્પિરિટ લગ્ન પર તપાસો  
 —ના રાસાયણિક વિભાજન બે ત્રણ ચાર ઠસનળીમા તારવો  
 એનો રંગ, સઘનતા, 'ગ્રાધ', વરાળનો રંગ તારવો  
 ઉત્કલનાક નોંધો  
 આખોના ચક્ષુમા ઉપર વિશ્વાસ રાખો નોંધો  
 ગુણધર્મ

- ૧ અર્ધસ ભોજેલી સિગારેટના  
 લાલ ગઝારતા દૂધાને  
 એછી ધસારે કચડી નાખવાનો

૨૨ ૧૨-૭૪

## સાંજ પડે

સાંજ પડે

સૌ ઘરે પાંખા ફરે

બહાર માટેના બૂટ સેન્ડલ નીકળે, ઘરના સૌને પગે ચડે.

સાદા બદલાય, રપોર્ટ થઈ પહેરાય, બેલાડીઓ કાર્ટ પ્રતિ જાય.

કોઈને ખાંસી-શરદી, કોઈને પોલિયો, ઇન્ફ્લૂન્ઝા રજાની ટેવ કોઈને

બૂટ નીકળે ને નીકળે ને ફરી ચડે.

દેવસેવાની ઓરડીમાંથી આંધળા બાપુજીની જૂસ પડે. બૂટ છૂટે.

ઘરતીથી એક વેંત બાલુ બિંબે - બધું અડવું અડવું ચડે.

બહાર - ને ફરી ચડે.

કાંઈનિંગ ટેબલ હેઠે પગ હાલ્યા કરે.

મેં ધોતી વખતે ખ્યાલ રાખો પાણી ન ઢળે. પોલિશ, લેધર ન બગડે

અશ બાલી નોઠરો બૂટ હાથ પર ધરે

ધૂળ ખરે, પોલિશ ચડે. ચકચકે. હારખંધ જોઠવી સૌ ઘર ભણી વળે

માળી માટીવાળા પગ હુએ

આપના પગ બાગથી પાછું ફરે

ડોક ધુણાવી પગને ઓશીકે આંખ મીંચે.

જાગતા ઝોકતા ખડા રહે રખરખા બૂટ પથંગ તળે

ભારે પોપચે સેફ્ટી ટેન્ક ખાલી કરે. બિઠે.

પપીની ઘાણુને સ્વપ્ન સ્ફુરે.

બૂટ ગુમ !

ગુમ, બબરમાંથી બૂટ ગુમ.  
આની કોને ખબર ?  
ફેરિયાઓ મોટે ઊપાડે મોંભાગવા દામે કાચળા ભરી ઉસેટી ગયા.  
આને છાપું ચીખે છે બબરમાંથી બૂટ અદસ્ય  
રાતોરાત અદસ્ય.  
ડામરના રેલાની પીગળતી સડક પર હરિજન જાળ  
ચિત્કાર કરતો દોડી રહ્યો છે એને જીંચણી લો મહારાજ !  
બંધ બબર બંધ  
આને બબર ગુમાસ્તાધારા હેઠળ બંધ છે  
જૂના રિસ્તાવાળો મોચી ચૂપ અભિનય કરે  
હાથ બંધાયલા છે, અમારા બાપ.  
જીવનના પથ પર કાયમ ફૂલ નથી હોતાં ક્યારેક-  
ને યુનિયનવાળાનો ઘોંઘાટ મિનિસ્ટરની દિશામાં જાય છે.  
ફેક્ટરીઓ નિકાસનું હૃંડિયામણુ લાવે છે.  
અદસ્ય બૂટ અદસ્ય  
ઝંડા ફફીરની સાફી ભર બચ્ચા ધલમ દેગા.  
ચાલી જશે પછી ભજૂકતા અંગારા પરથી  
બંધ બૂટ બંધ  
ચારે તરફથી બંધ એક અધમણી બૂટ મિનિસ્ટરને ભેટ.  
ઝિંદાબાદ ચમાર યુનિયન ઝિંદાબાદ  
માતાને શોધે છે  
ડામરની ભજૂકતો સડક પગની પાની પર ફેલ્યા પડ્યા છે  
એને જીંચણી લો...

૨૮-૧૨-૭૪

## લક્ષ્મણરેખા

પોતાની પાદુકા રામે બ્રાતા ભરતને દીધી,  
પછી દિનાન્તે લક્ષ્મણ રામનું ચરણોદક લે ત્યારે  
એમાં રક્તની આછી રાતી છાંટ લળે  
પંચવટીના હરણના મુનેરીને જોતાં  
એને ખાલની હિપાનનો વિચાર આવ્યો,  
પણ સીતાની આંત્રણી એ પહેલાં ચીંધાઈ ચૂકી હતી.  
એક રેખા ફરી વળી લક્ષ્મણની આસપાસ.

૨૮-૧૨-૭૪

## ડાકિયું

અંધારા ખૂણે પડેલા બૂટને સાવ સહજતાથી ભિંચકું છું.  
 બેચાર અઘરો બહાર છોડી જાય છે.  
 ત્રાંસુ કરતાં એકાદ કાંકરો કે બોરનો ઠળિયો ખખડી ગબડી પડે છે.  
 ભેંકાર નિર્જનતા—  
 ભેજલ હવામાં ઠોઠર સાથે મશાલ પેટાવતાં  
 કરોળિયાનાં જળાં હલવેલે, અચડાય, પ્રતિ અચડાય ચામાચીડિયાં  
 ને ફાઈ શખના કહોવાટની વચ્ચે શિદ્ધમિત્રોથી ભરેલી દીવાલ મૂમે.  
 બૂટનું વજન હાથ પર ને 'ઝખ' ઝાંખ.  
 ઝાંખ સાવ ખીજે છેડે તાકે છે.  
 વચ્ચેની પૃથક્કતા સંકેદી ચતાં ચતાં યાજ લઈ ઉપર વળાંકે છે.  
 ખાલીખમ્મ જેલના ખાલીખમ્મ કેદી જેવી ખાલીખમ્મ જેલમાં  
 પુરાવેલી ખુલ્લી ખાલી જેલ :  
 શકાય, શકાય. શકાય.  
 શકાય ફક્ત જોઈ  
 ભગાય ભગાય જોઈને ભગાય.  
 'ભાગ, ભાગ' કહી ભાગતા 'ભાગ'નો પ્રતિષ્ઠિત બેઠવાનું નામ  
 સરખું ન લે.  
 ભાગીને બહાર તો આવે જ ક્યાંથી ?  
 ઝાંખ ખેસવાય છે.  
 ચળકતું નખ દર્પણ  
 ને અધ અંગૂઠો અગ્રેસર બની સમસ્તને પ્રવેશાવે છે.  
 બધું ભરચક્ર ઠાંસ બને છે  
 ઠાંસ આનંદિત છે  
 આનંદિત ઠાંસ જતાં જેલમાં તો તેમની તેમ જ  
 બધું ખુલ્લીખમ્મ જેલમાં પુરાવેલી ખાલીખમ્મ કેદી

૩૦-૧૨-૭૪

## ૬૫૭ થી અકરુમાત સુધી

જિંસા અણિયાળા પથ્થરોના બાલા પર રળની નેમ જિંસકાતા,  
 પથ્થરોની વચ્ચે ચગદાતા  
 પથ્થરોની ધનુષઆકારની છાતી પર ધનુષઆકારનો વળાંક લેતા  
 આકાર બદલી, બળની, ટટાર કરી બદલી પોલિશમાં તરડ પાડતા  
 અચાનક ઝાકળભીની ભોંય પર ઝૂક્યા  
 ન્યાં ધાસ હજી હવે ઊગશે.  
 અકળ અને વકળ નામની એ મશહૂર કીડીઓએ એમની પીઠ  
 પરની આંખોમાં ડેરા જમાવેલો.  
 હજી નવોસવો,  
 લમથી બિડાયેલી પાંપણ ખૂલે ત્યાં તો સપાટ ભોંયની વચ્ચે  
 અહા, આ શું છક્ક અહા આ શું છક્ક  
 એ જ પીઠ એ જ બાહુ એ જ હેડ એ જ કરોડનો એ જ વળાંક  
 બધેથી તાજું પથ્થરિયું લોહી નીંગળે છે. અદ્દલ ઝડપાવો.  
 નીંગળે છે આજે કદમ છક્કઅ પીઠ લખખસ બાહુ  
 છક્કસ કરોડ લખખસ વળાંક છક્કસ લખખ છક્ક લખખ છક્ક  
 લખખક લખખક લખખક ખીડાવ ખૂલો ખીડા ખૂલે ખૂલો ખીડ  
 ખૂલો ખીડ ખૂ  
 શેવાળ શેવાળ લપસ ચીકણો લિસોટો ખીણમાં છરર છક્ક

## એક નવી ઓલાદ

- જે બૂટ ગાય-ભેંસના આંચળમાંથી નીકળે  
તો બૂટને પગ ફૂટે  
પગને આગળાં, આગળાંને નખ ફૂટે. નખના પોલાણમાં સઘરનાતા  
ધરતી મેલ બનીને પ્રસરે,  
નખથી માણસ પર હુમલો કરે, પગથી પર્વતોના આરોહણ  
ને દરિયાના અવરોહણ કરે  
ધરતીથી 'કણસલાં પગ વતી ખળામાં અનાજ બને  
પગ હોય તો અનાજ બને, પગ હોય તો કાંટો વાગે,  
પગ હોય તો આંગળાં શિયાળામાં ઢૂંઢવાય ગરમ બૂટમાં પેસે  
-ગરમ બૂટનાં ચામડાં કઈ ઓલાદનાં ?

૧૫-૨-૭૫

નોંધ : આ કૃતિઓ રચાયેલી પછી ભૂપેશે ધણી વખત મકારવાનું વિચારેલું  
પણ મકારી નહોતી. ત્યાર પછી ધીમે ધીમે કશું પણ રોમેન્ટિક રચવાનું છાડતો  
ગયો. ઉલ્લાં એએક વર્ષથી કલાપ્રવૃત્તિની સાર્થકતા વિશે ખૂબ તીવ્રપણે સારાંક  
હતો. રોમેન્ટિક પ્રકારની કૃતિઓ પ્રકાશનાથે 'મોકલવાનું' પણ સતત જ બંધ કરેલું.  
એના શબ્દોમાં 'આ રચનાઓ કવિતા - સ.દિત્યકૃતિઓ છે, એ દિરાની રચનાઓ છે;  
આ પછે એ દિરા સાથે મારે સબંધ નથી. કલાસર્જન કરવામાં કે એને પ્રગટ  
કરવામાં હું સામે ચાલીને સક્રિય થતો નથી. આ રચનાઓ 'મારી' છે એટલા પૂરતું  
જ કે ભૂતકાળમાં ક્યારેક મેં રચેલી છે. આ રચનાઓ સાથે અહીં 'નોડાયેલું' મારું  
નામ એ હકીકતના ઉકલેખરૂપે જ માત્ર છે. એ સિવાય એમના કવિતાસ્વરૂપ સાથે  
મારે આજે કોઈ સંબંધ નથી.' ભૂપેશના જીવનકાળ દરમિયાન અપ્રકાશિત આ  
રચનાઓ જેવી છે તેવી જ - ક્યાંક કાગળનો છેડો ધસાઈ જવાથી અવાચ્ચ પંક્તિ કે  
ત્રણેક શબ્દોના ઉછાકમાંથી અનુમાન સિવાય અહીં રજૂ કરી છે.

—ધીરેશ અધ્યયુ



## વિવેચનના એ ખંડ

અનુ. હરિવલ્લભ ભાષાણી

કલાનું આગણું સત્ય

હાન્સ - ગ્રેગોર્ગ ગાડમેર

કલામાં કશું જ્ઞાન ન જ હોય? જે સત્ય વિજ્ઞાનના સત્યથી અવશ્ય જુદું હોય, જતાં પણ (એટલું જ અવશ્ય કે) તે તેનાથી ભિન્નરૂપું ન જ હોય - એવા સત્યનો દાવો કલાના અનુભવમાં સમાઈ જતો નથી શું?

કલાનો અનુભવ જ્ઞાનનો એક અનન્ય પ્રકાર છે. જે કૌંઘ્ય જ્ઞાન વિજ્ઞાનને નિર્મૂળું જ્ઞાન સંઘટિત કરવા માટે સામગ્રી પૂરી પાડે છે, તેનાથી આ જ્ઞાન અવશ્ય જુદા પ્રકારનું છે. તે જ પ્રમાણે બધા નૈતિક બૌદ્ધિક જ્ઞાનથી, કહોને કે બધા વિભાવમૂલક જ્ઞાનથી આ જ્ઞાન અવશ્ય જુદું છે. તે તોપણ એ જ્ઞાન છે - સત્યનું અવગમન છે. આ તથ્યનો આધાર પૂરો થાકવો એ જ સૌંદર્યશાસ્ત્રનું કાર્ય નથી શું?

પણ જો કેન્દ્રને અનુસરીને આપણે સાચા જ્ઞાનને માત્ર વિજ્ઞાનમાન્ય જ્ઞાનના વિભાવને ત્રાજવે જ 'તોળીએ, અને વિજ્ઞાનમાન્ય વાસ્તવના વિભાવ વડે જ માપીએ, તો આ સ્વીકારવાનું ભાગ્યે જ બને. કલાકૃતિના અનુભવને એક અનુભવ લેખે સમજવા માટે અનુભવના ખ્યાલને કેન્દ્ર કરતાં વિશાળતર અર્થમાં લેવો પડશે. આ માટે આપણે હેગેલના સૌંદર્યશાસ્ત્ર પરનાં સરસ વ્યાખ્યાનોનો આશરો લઈ શકીએ.

એ વ્યાખ્યાનોમાં પ્રત્યેક કલાના અનુભવમાં જે સત્ય રહેલું છે તેનો સ્વીકાર થયો છે અને સાથેસાથ તેને ઐતિહાસિક ચેતના સાથે સંબંધ કર્યું છે. આથી સૌંદર્યશાસ્ત્ર યુગદષ્ટિઓનો ઇતિહાસ બને છે - એટલે કે કલાનાં દર્પણમાં દેખાતા સત્યનો ઇતિહાસ.

\*

\*

\*

આપણે કલાના અનુભવ પાસે એ કહેવરાવવા નથી માગતા કે તે પોતાના વિશે શું માને છે, પણ એ કહેવરાવવા માગીએ છીએ કે તે ખરેખર શું છે અને તેનું સત્ય શું છે—પછી ભલે તે એ ન જાણતો હોય કે ન ઠીકી સકતો હોય. કલાના અનુભવમાં કલાકૃતિજનિત એક સાચો અનુભવ આપણને જોવા મળે છે—એવો અનુભવ, જે અનુભાવકને તેવો ને તેવો રહેવા દેતો નથી. આ રીતે જે અનુભવ યામ છે તેનું વસ્તુસ્વરૂપ કયા પ્રકારનું છે તે આપણે તપાસવિષય છે, એવી તપાસ દ્વારા આપણે આ બાબતમાં જોવા મળતું સત્ય કેવા પ્રકારનું છે તેની સમજ વધારવાની આશા રાખી શકીએ,

(“ફ્રૂથ ઓન્ડ” ગ્રેયડ અ એન્ડ અનુવાદ ૧૯૭૫, ૧૯૭૬ પૃ ૮૭ તથા ૮૯ ઉપરના ચોટાક અંશનો અનુવાદ)

તો શું આપણે એવી સાહિત્યમીમાંસાની તરફેણમાં મત આપવા માગીએ છીએ, જે અંદરખાનેથી સાહિત્યકલાની વ્યર્થતા સ્થાપવા માગે છે?

રાસિનની કડુણાન્તિકા વિશે શેલાં બાર્થને, ખુસ્ત વિશે એનેતને, 'લે થ્યેઓ કાંઝચેરુસ' વિશે તોદોરોવને કે રેમોન્ડ રુસેલ વિશે મિશેલ કુકોલ્ડને વાંચતાં બેશક આપણે કાંઈક અંબઈ જઈએ છીએ, અને તેમની વાતમાં રહેલી નવનિર્માણશીલતાથી તથા બુદ્ધિચાતુર્યની તેજસ્વિતાથી આપણે સહેજ ધાક ખાઈ જઈએ છીએ, કેમ કે એટલું તો આપણે મોકળે મને સ્વીકારવું જ પડશે કે તેઓ તેમ જ તેમના વિચારપક્ષના ખીજ અનેક પૂરેપૂરા સુસજ્જ પ્રયોગવીરો છે. પરંતુ 'નુવેલ ક્રિતિક' સમકાલીન દશ્યમાં જે ચેતનાધબ્ધ લઈ આવ્યું તેમાં જે કાંઈ વિચક્ષણતા કે ચમત્કાર પશુ હોય તેનો ઘટતો સ્વીકાર ક્યાં પછી, આપણે હવે પ્રશ્નને ચાતરવો નહીં જ જોઈએ કે આ વિચારસંચલન શાને માટે છે : મૂળભૂત માનવવાદી સાહસનું ઉત્થાપન કરવા માટે કે તેનું સમર્થન કરવા માટે? — એ પ્રદર્શિત કરવા માટે કે સાહિત્યકૃતિમાં એવું શું છે જે આપણાં આંત્ર્યોને અને આશાઓને, આપણા રાજોને અને દ્વેષોને, આપણી વંચનાઓને અને આત્મવંચનાઓને, આપણી નશ્વરતાને અને શાશ્વતીની કોટકિનારને સ્પર્શવાની શક્તિને — એ સહુને અજવાળે છે અને તેમને સમજવામાં આપણને સહાયભૂત બને છે? અને જો એમ જણાતું હોય કે અમુક સાહિત્યમીમાંસા ઉપયુક્ત લાક્ષણિક ભેદોનો વિચારવિગર્થ કરવામાંથી છટકી બળ્ય છે, એટલું જ નહીં, એ બધું વિવેચનાર્હ હોવાની શક્યતાને જ સ્પષ્ટપણે નકારે છે, ત્યારે લાગે છે કે એવી સાહિત્યમીમાંસાને, તે ગમે તેટલી દક્ષતાથી સમર્થિત થતી હોય તોપણ, સીધેસીધો પ્રળબ્ધ બહારો જ દેવો ઘટે.

સમકાલીન વિવેચન કટોકટીમાં સપડાયું હોવાની ગુજરાતભરી ઘોષણાઓ આજના સમયમાં અવારનવાર સંભળાવા કરે છે અને એમાં તથ્ય પણ છે જ, પરંતુ એ પણ યાદ રાખવું જોઈએ કે કટોકટીનો અર્થ માત્ર એટલો જ નથી કે એક ચિંતાજનક કઠિન પરિસ્થિતિ ઉપસ્થિત થઈ છે; એનો અર્થ એ પણ છે કે એવી પરિસ્થિતિને ચાલુ પ્રવર્તવા દેવી, બદલવી કે તેનો અંત આણવો એ અંગે નિર્ણય લેવાનો પ્રસંગ પણ આવી શક્યો છે... પોતાની તરફ આપણી આસ્થા વાળવા મયતા, સાહસોષિત પ્રતિ-શાંતવવાદના પક્ષમાં મતદાન કરવું છે કે તેની વિરુદ્ધમાં - એ બાબત આપણે નિર્ણય લેવાનો છે.

['ગાદિગરી' - ક્ર. ૯, અ. ૧ ૩, ૧૯૭૮. એમાં પ્રસ્થિત. એન. એ. ૨૬.૬ (તુનિ)ના 'સાન્તાયનાઝ પોએટિક્સ ઓવ જિલીફ' એ લેખના પૃ. ૨૨૦-૨૨૧ પરના કેટલા અંશોનો અનુવાદ]

સાહિત્યિક વિવેચનને નામે ચતી સર્વ પ્રવૃત્તિમાં થોડેધણે અંશે તારવણી અને પસંદગીની પ્રક્રિયા તો ચાલતી જ હોય છે, પછી એ પ્રવૃત્તિ અર્થઘટનની હોય કે મૂલ્યાંકનની હોય. આપણે એક કાવ્યનું વિવેચન કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે કાવ્યમાંની અમુક વિગતોને આલોચના માટે ઠુંદી તારવીએ છીએ અને એ સિવાયની બીજી વિગતો પર આંખું ધ્યાન આપતા નથી. વળી વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં ભાષાન્તરનું તત્ત્વ પણ રહેવાનું જ; કવિના શબ્દોને વિવેચક પોતાના શબ્દોમાં મૂકીને વાત કરવાનો. આ વિધાનોનો સૂચિતાર્થ શા છે તે વિશે હવે વિગતે વિચારીએ : આ વિધાનોને સ્વીકારીએ તો એની અનિવાર્ય ઉપપત્તિ શી હોઈ શકે? આ વિધાનો પરત્વે આંત્રિક ભત્તેદ ન હોય, પણ એનાં જે સ્વાભાવિક પરિણામો આવે તે એટલાં સહેલાઈથી, કેશા ભત્તેદ વિના, સ્વીકાર્ય ન બને.

કાવ્ય એ અત્યંત સંકુલ એવી શાબ્દિક રચના છે એ સ્વીકારીએ તો એમાં રહેલા ઘટકો, એમની વચ્ચેના સમ્બંધિત અનેકવિધ સમ્બંધો - આ સ્વીકારવાનું રહે. કાવ્યમાં રહેલો વિચાર (felt thought), કલ્પના, લય, શબ્દાલંકાર તથા અર્થાલંકાર, એમાં રહેલું કથનતત્ત્વ અને એમાંથી ઊપસી આવતી અનેક તાર્કિક ભાત - આ બધું એકીસાથે લક્ષમાં લેવાનું અશક્ય થઈ પડે. આમ છતાં આપણે તો કહેતા હોઈએ છીએ કે કાવ્ય તો એક અખણ પુદ્ગલ છે, એનો અંશોમાં વિચાર ન થઈ શકે. પણ વાસ્તવમાં ખરેખર શું શક્ય હોય છે? આ બધા ઘટકો વચ્ચેના સમ્બંધોની અનેકવિધ શક્યતાને આપણે પૂરેપૂરી આપણી આલોચનામાં આવરી લઈ શકીએ નહિ તે દેખીતું છે. એક નાના નિગન્ધમાં કોઈ આ બધા ઘટકોનો સમગ્રતયા વિચાર કરીને એ વિશે આલોચનાત્મક દષ્ટિએ કશું કહી શકે

એ સૈદ્ધાન્તિક રીતે જોતા પણ સમ્ભવિત લાગતું નથી. એક પછી એક ઘટકોને ગણાવતા જઈએ એ દરમિયાન જ ધીમે ધીમે આપણે કાવ્યના અખણ પુદ્ગલના ખ્યાલથી દૂર ને દૂર જતા જઈએ. વળી કાવ્ય પરત્વે આપણે એટલા તો જુદા જુદા વલણો અને વિભિન્ન રસો દાખવતા હોઈએ છીએ કે ઘડીક સતોષકારક અને યુનિચિત લાગતું વિવેચન ખીજ વાચને આપણને અધૂરું લાગવા માટે. કશીક પણ સકુલ સમૃદ્ધિવાળી કોઈ કૃતિને આપણે વાચતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણે દરેક વાચને કશુંક નવીન પામતા હોઈએ એવો આપણને અનુભવ થાય છે. કાવ્ય પરત્વે અત્યંત સવેદનપદુ નહિ હોય એના વાચકો પણ એટલું તો જાણતા હોય છે કે જુદો જુદો અભિગમ ધરાવનારી વિવેચનાઓ, એ પરત્વેના નવીનતમ વલણો, કૃતિ વિશેના આપણા ખ્યાલને બદલી નાખે છે. એ ઉપરાંત રાજકારણમાં થતા પરિવર્તનો, સામાજિક મૂલ્યોમાં થતા પરિવર્તનો અને ખીની આવતી મનોવૈજ્ઞાનિક સૂઝને કારણે પણ કૃતિ વિશેના ખ્યાલો બદલાતા રહે છે. વળી વિવેચનમાં અનિવાર્ય યઈ પડતા કવિના શબ્દોના ભાષાન્તરને ટાળવું હોય તો કૃતિમાંથી સીધા અવતરણો જ ઉતારવાના રહે એ પણ કાવ્યના સમગ્ર અર્થથી વિચિત્ર હોવાને કારણે કૃતિની સમગ્રતાને એક અંશ દ્વારા જ રજૂ કરવાનો ભણે પ્રયત્ન કરીને અટકી જતો એમ બને.

આમ ચૈતિયપૂર્ણ સમૃદ્ધિવાળી મ કુલ કાવ્યરચના જોડે વિવેચકને કામ પાડવાનું હોય છે એમાંથી એ એકાદ ભાત સ્પષ્ટ જિપસી આવતી જુએ તો તે જ કાવ્યનો સમગ્ર ભર્મ છે એવું કહી દઈ શકાય નહિ એટલા માત્રથી કાવ્ય વિશે એ જે નિર્ણય પર આવે તેને સમગ્ર કાવ્ય પરત્વેનો નિર્ણય ન કહી શકાય આથી એ જે કહે તે તત્પૂરતું જ સાચું હોય છે, એ સર્વથા સ્વીકાર્ય જ મને એમ કહી શકાય નહિ. આટલું સ્વીકારીએ તો આપણે જુદી જુદી દિશામાં આગળ વધી શકીએ કયા તો આપણે ક્યારેય કાવ્ય વિશે કશું પૂરું સન્તોષકારક કહી શકીએ એ વિરોધ પૂરા સંશયનાદી બની જઈએ અથવા તો વિવેચનાત્મક અર્થઘટન સ્વભાવે કરીને જ અજઢેન હોય છે એવું સ્વીકારીને એને માન વ્યક્તિગત રુચિના નિદર્શન રૂપ લેખીએ પણ આ અનેક કારણે સ્વીકાર્ય ન બની શકે માનવમન શું કળામાં કે શું જીવનમાં વ્યવસ્થા સ્થાપવા ઈચ્છતું હોય છે, જીવનના અરાજકતા ભર્યા સમૃદ્ધ અનુભવસચ્ચમાં વ્યવસ્થા ઉપભવી આપે એવી કલાકાર પાસે એ અપેક્ષા રાખે છે આથી આપણને મૂંઝવી નાખનારી કલાકૃતિની

વૈવિધ્યમય સંમૃદ્ધિમાં પણ વ્યવસ્થા સ્થાપી આપવાનું એ વિવેચકને કહે તે સ્વાભાવિક છે. આ બધાં વચ્ચે સંગતિ સ્થાપી આપવાની કોઈ ભૂમિકા એની પાસે હોવી જોઈએ એવી અપેક્ષા આપણે રાખતા હોઈએ છીએ. કોઈ કૃતિની વિવેચના કથાક સંઘટનસૂત્રને આધારે ટકી રહે એવી બની છે કે કેમ તે આપણે જરૂર તપાસીએ. મૂળ કૃતિની સરખામણીમાં એ ચર્ચિયાતી છે કે જીણી તે આપણી ચિન્તાનો વિષય નથી હોતો. બહુ તો આપણે કૃતિની આલોચનાને સાપેક્ષ દૃષ્ટિએ જોઈએ. એમાં મૂળ કૃતિ અને એના વિવેચનમાં અમુક પ્રકારનું સાદૃશ્ય અપેક્ષિત હોય છે. આ સમ્બન્ધમાં આપણી કવિતા વિશેની કોઠાસૂઝ શો ભાગ લખે છે તે પણ તપાસવું જોઈએ.

એક કાવ્ય જે આટલું સંકુલ હોય, એવી આટલા બધા પ્રશ્નો ઊભા થતા હોય, અને એ કારણે એનું નિશ્ચિત એવું એક અર્થઘટન કે મૂલ્યાંકન કરી શકાતું ન હોય તો આપણા હાથમાંથી સરી જતા એ છટકિયાળ તત્ત્વને તો ખુલ્લું પાડીને (જે તત્ત્વ બધાં જ કાવ્યોમાં હોવાનું) એથી જે લાભ આપણને થતા હોય તે જતો ન કરવો પડે અને જે છટકિયાળ તત્ત્વને કારણે એ બીજાં કાવ્યોની અપેક્ષાએ વધુ કે ઓછું મૂલ્યવાન લાગે એવી પરિસ્થિતિ જીભી કરવાનું ઝાઝું શક્ય બનતું નથી. એમ તો જીવન પણ ફેટલી બંધી અનિશ્ચિતતાઓથી ભરેલું છે ! પીળો રંગ કોને કહેવાય તેની વૈજ્ઞાનિક પરિભાષામાં ઓળખ આપી શકાય, પણ ‘પીળો’ શબ્દ વાપરનાર બધાંના મનમાં એનો જે જુદો જુદો સંકેત હશે તેનો એ વ્યાખ્યામાં સમાવેશ થઈ શકે નહિ. વિજ્ઞાન અમુક શબ્દને વાપરવાની રીતેનો નિર્ણય પણ કરી આપી શકે નહિ; એ પ્રકાશનાં કિરણોની ચોક્કસાઈભરી વ્યાખ્યા કદાચ આપી છૂટે, પણ પ્રકાશનાં અમુક કિરણોને આ કે તે નામે ઓળખવું તે યોગ્ય છે કે કેમ તે વિશે એ કશું કહી નહિ શકે. આમ છતાં એક ભાષા બોલનારા ભાષિકો આ બધું સમજી લેતા હોય છે; એમના ભાષા-વ્યવહારમાં અર્થની ગૂંચ, સાધારણ રીતે, જીભી થતી નથી. પીળો રંગ ક્યાં પૂરો થાય છે તે નારંગી રંગ ક્યાંથી શરૂ થાય છે એ વિશે સંદિગ્ધતા સંભવી શકે. આમ આવી સંદિગ્ધતા ભાષાના બંધારણમાં જ રહી હોય, રંગની રચનામાં જ હોય તો વ્યવહારમાં એથી ચોક્કસાઈ પરત્વે ઝાઝી મુશ્કેલી જીભી થતી નથી. સાહિત્યના અધ્યાપકો શબ્દોની અમુક પ્રકારની સંરચનાને કાવ્ય કહેવાને સંમત થતા હોય અને એવી સંરચનાનું અમુક મૂલ્ય કે અમુક અર્થ હોય એ પરત્વે એમની વચ્ચે સામાન્ય પ્રકારની સંમતિ

હોય તો ભલે એની ચોક્કસ વ્યાખ્યા આપી નહિ શકાતી હોય, પણ એનો બોધ તો થતો જ હોય છે એમ માનવું રહ્યું. એના અનુવાદમાં પણ નિશ્ચિતતાનો દાવો ભલે નહિ કરી શકાય, તોપણ અમુક માત્રામાં એ મૂળના સત્યને આંખી શકે છે એવું કહી શકાય. વળી સાહિત્યના અધ્યાપકો અમુક કાવ્યોને સિરિક કહેવામાં અને અમુક કાવ્યોને કડુણાન્તિકા કહેવામાં સંમત થતા હોય તો એ પ્રકારના વર્ગીકરણથી અર્થ સરે છે એમ સ્વીકારવું રહ્યું.

આ પરિસ્થિતિને વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજવાનો, સાદર્યોની મદદથી, પ્રયત્ન કરીએ. સારું કહી શકાય એવા વિવેચનને આપણે નકશા બેડે સરખાવી શકીએ. એ મૂળ કાવ્યના મહત્ત્વનાં લક્ષણોને ચીંધી બતાવી શકે, ઓળખાવી શકે અને એ રીતે આપણે માટે માર્ગદર્શક બની શકે. નકશામાં જુદાં જુદાં માપ હોય છે, આ કે તે વસ્તુ પર ઓછોવતો ભાર મૂકવામાં આવ્યો હોય છે. એ જૂસ્તરની વિવિધતા બતાવે, શબ્દકીય દૃષ્ટિએ પડતા ભાગો બતાવે કે વસતિની ધનતા બતાવે. પણ જો આ બધું એ એકીસાથે કરવા બળ, બહુ નાના કે બહુ મોટા વિસ્તારમાં કરવા બળ તો બધું કંઈક ગૂંચવાડભર્યું બની બળ. વિવેચનનું પણ એવું જ છે. નકશામાં વળાંકને પણ સપાટ જ બતાવવામાં આવે છે; વિવેચનમાં પણ આવાં કેટલાંક ગૂંધીતો છે. પણ આથી ‘વિવેચનમાં તો આ બધું ચત્રાવી જ લેવાનું હોય’ એવી સ્વીકૃતિથી આવતા ખોટા આશવાદને ઝાઝો પોષવા જેવો નથી. વિવેચનમાં માત્ર ધ્યાવસ્તુનો સાર જ નહિ આપવામાં આવ્યો હોય કે વિચારોનો સંક્ષેપ જ માત્ર આપવામાં આવ્યો નહિ હોય અને બીજું ઘણું-બધું તાકયું હોય તો એ પ્રમાણ બળવી શકે નહિ કે એને ગાણીતિક ચોક્કસાઈની કસોટી પર ચઢાવી શકાય નહિ. નકશાએ શું રજૂ કરવું તે વિશે ઝાઝી સંમતિ છે, પણ વિવેચને શેની રચ્યાં કરવી એ વિશે એવી સંમતિ દેખાશે નહિ. બીજી સરખામણી આપણે તારાઓમાં જે આકાર ક્રમીએ છીએ તેની સાથે કરી શકાય. આપણે મધાનું દાંતરકું, હરણ, વ્યાધ વગેરે આકારોથી તારાઓના અમુક જૂથને ઓળખાવતા હોઈએ છીએ. અહીં પણ આપણે અમુક તારાને અમુક બીજા તારા સાથે સાંકળવાની જે પસંદગી કરીએ છીએ તે પદ્ધતિમૂલક જ હોય છે; એના પર જે પરિચિત આકારનું આરોપણ કરીએ છીએ તેને વિશે પણ એવું જ કહેવાનું રહે. આ ગ્રહનક્ષત્રો આકાશમાં જે રીતે ખરેખર સંબંધમાં છે તે સાથે એને કશી લેવાદેવા નથી. અમુક દૃષ્ટિકાણથી જોતાં જે આકાર



ઉપસાવી આપતો સમ્બંધ દેખાય છે તેવી જ આપણે વાત કરતા હોઈએ છીએ. અર્થાત્ ‘આને મધાનું દાતરડું જ શા માટે કહેવાય ?’ કે ‘આને વ્યાધ કેમ કહેવો ?’ એવી ચર્ચાનો ઝાઝો અર્થ રહેતો નથી. મોટા ભાગનું વિવેચન આ તારાના ‘આકાર જોવાના પ્રકારનું’ હોય છે. પણ વિવેચકને આપણે, સહજસ્કુરણથી, જે સામગ્રી આમ તો અસંબંધ નથી તેમાં સમ્બંધ સ્થાપતો જોઈ શકીએ છીએ. ‘આ સંબંધ સ્થાપવા પાછળનો સિદ્ધાન્ત ચોક્કસ પરિભાષામાં કદાચ વર્ણવી નહિ શકાય. જે કોઈ વિવેચકને નર્ચો ખોટા પુરવાર કરી શકાતો હોય તો તે વિવેચક તરીકે નહિ, પણ ગભ્યાસી તરીકે. એણે કવિની ‘ભાષા’ના અમુક પાસાને સમજવામાં એ નિષ્ફળ ગયો હોય એમ બને. એ અર્થઘટનના અને મૂલ્યાંકનના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશે પછી આવાં હકીકત પર આધાર રાખતાં ધોરણો ભાગ્યે જ લાગુ પાડી શકાય.

## વિવેચનની દશા અને દિશા

સુમન શાહ

આમ કહીને, સરવાળે તો હું આપણી વિવેચનવિષયક કટોકટીને વર્ણવવા માગું છું.

યુરપ અને અમેરિકામાં સાહિત્યના અધ્યાપનનો લગભગ સરખો-સરખો અને માતબર અનુભવ કરાવતા પ્રો. ચોલ દ મેને, ગ્રયા દાયકાના પ્રારંભથી જ, ડાન્ટિનેન્ટલ ક્રિટીસિઝમને 'કાઈસિસ'ની પરિભાષામાં વર્ણવવાની જાણે કે શુભ શરૂઆત કરી આપેલી, આજ દિન દગી વિચારકો, જુદા જુદા મુખ્ય મુદ્દાઓમાં, સાહિત્ય-વિવેચનની સતતાને ચર્ચી રહ્યા છે અને જાનસાતની વેચારિકતાઓ વચ્ચે એના કાયાકરપને સંભવ સ્પષ્ટ થતો આવ્યો છે, એટલે કે, વિવેચનવિષયક કટોકટી એના વિકાસનું પરિણામ બની ચૂકી છે. આપણી, ચત્યાવકાશનો અનુભવ કરાવતી, કટોકટી અને આ, વિચારસભરતાનો અનુભવ કરાવતી કટોકટી વચ્ચે આલ-જમીનનો તફાવત છે એ યાદ રહેવું ઘટે છે.

'નવ્ય વિવેચન'ના પતન પછી, હકીકતમાં તો, 'નવ્ય વિવેચન' જ પ્રતિષ્ઠિત કરેલી કેટલીક પાવાની બાબતોનો પુનર્વિચાર કરવાની સાહિત્ય-વિવેચનને ફરજ પડી : કૃતિ અને તેનું રિશ્ત સ્વાયત્ત છે; કોઈ પણ સંજોગોમાં તે બહિર્નિર્દેશક નથી, બલકે સ્વનિર્દેશક છે; વસ્તુ નહિ પણ કૃતિમાં તેનું રૂપ જ જો કંઈ છે તે છે, વિવેચનાએ રૂપનિર્મિતિની પરિશોધ પ્રધાનપણે આદરવી જોઈએ, અથવા એની માત્ર એવી પરિશોધમાં જ વિવેચનાની પર્ચાયતતા છે; કર્તાનો હેતુ અને કૃતિનું અર્થઘટન એ બે, વિવેચનાના પુરાણા જમાનાથી પુષ્ટ થતા રહેલા અંતરાયો છે અને તેનો નિકાલ થવો ઘટે છે; વક્તા, સંકુલતા અને સંદિગ્ધતા કૃતિની સમૃદ્ધિ છે, અર્થવા આસ્વાદનાં કારણ છે; કલાકૃતિ સંદિગ્ધ પદાર્થ હોઈને તેનું

વિશ્લેષણ કરવા જતાં ઘણું બધું ગુમાવવાનું થાય છે; કૃતિ એક આગવી ભાષા છે, ને વિવેચનાએ એના આગવાપણાને જ હમેશાં ધ્યાનમાં લેવાનું છે — સાહિત્યભાષાનું વ્યાવર્તક સ્વરૂપ ઓળખી જતાવવાનું છે; વગેરે વગેરે એકથી વધુ બાબતોનો પુનર્વિચાર એવાં તો અવનવાં સામર્થ્યો વડે થતો રહ્યો કે વિવેચન-વિચાર પોતે જ એક જાતની કટોકટીની અવસ્થામાં આવી પડ્યો. એટલે કે, પોતાના મૂળ હેતુનું ચિન્તન કરવાની હદે, આ પુનર્વિચારની આખોડવામાં, વિવેચના આત્મ-પરીક્ષણમાં પરોવાઈ હોય એવું લાગવા માંડ્યું. છતાં, પોલ દ મેન એમ પૂછે છે કે ખરેખર એમ બન્યું છે ખરું ? એમની દૃષ્ટિએ, આવા વેધક પ્રશ્નો ઉદય હમેશા થવો ઘટે છે. ત્યારે, સમજી અને અણસમજી બંને વર્ગના વિચારકોને, અલબત્ત, જુદાં જુદાં ઠારણોસર, સાહિત્યવિવેચનની અશક્યતા અને અનાવશ્યકતા, પણ પ્રતીત થવા માંડેલી. ઘણાઓને થયું હતું કે સાહિત્યવિવેચનની કશી જરૂર નથી રહી હવે. પરંતુ આ પુનર્વિચારમાં વિવેચનાની આવશ્યકતાનો પણ પર્યાપ્ત વિચાર થયો જ હતો. જોકે, દ મેન તો અહીં પણ એમ જ પૂછે છે કે પોતાની કશી આવશ્યકતા છે કે કેમ એવી આત્મપૃચ્છા વિવેચના કરે છે ખરી ? હકીકત તો એવી છે કે આવાં આવાં આત્મપરીક્ષણો અને આવી આવી આત્મ-પૃચ્છાઓ વડે વિવેચનની પોતાની એક નૂતન વ્યાખ્યા બાંધાતી આવે છે, એનું, એક બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિ લેખે, નૂતન ફિલસૂફી અને નૂતન પરિભાષામાં પુનર્ગઠન થતું આવે છે. જોકે આ બધું દલીલોથી પુરવાર કરી શકાતું નથી, છતાં વિવેચનની દિશાનું ચિન્તન કરનારને માટે આવા પુનર્ગઠનની કેટલીક વિગતો માર્ગદર્શક નીવડે એ પૂરું શક્ય છે. પોલ દ મેન તો, પોતાની આગવી ભૂમિકા પરથી, તમામ સાચાં વિવેચનોને કટોકટીની રીતે-ભાતે જ આવિષ્કૃત થતાં કહે છે. કદાચ આ લખનારની શ્રદ્ધા અને એ શ્રદ્ધાનું નિરીક્ષણપરીક્ષણ, એવી જ, છતાં આપણે પોતાની કહી શકાય તેવી, રીતો-ભાતોમાં આપણને અવશ્ય લઈ જશે.

જોકે, પોલ દ મેન, અબજુતાં જ અને પરોક્ષપણે, વિવેચનના વિવેચનની એટલે કે મેટાક્રિટીસિઝમની સિફારસ કરી ગયા છે. ૧૯૭૮માં ચન્દ્રકાન્ત ટાપીનાલાએ, ઉમદા પરિસંવાદો માટે ખ્યાતનામ એવી પોતાની સંસ્થામાં, ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્યવિવેચન જેવા વિષયને કેન્દ્રમાં રાખીને એક પરિસંવાદનું આયોજન કર્યું હતું. ત્યારે મેં, મેટાક્રિટીસિઝમ વિશે બોલતાં, સુરેશ જોષીને ગુજરાતી વિવેચન-સાહિત્યના પહેલા મેટાક્રિટીક કહીને ઓળખાવ્યા હતા અને એવી આશા વ્યક્ત કરેલી કે એમની એવી

વિવેચનાની આપણે ત્યાં આવનારાં વરસોમાં પરમ્પરા સરળશે. જોકે, આપણે જોઈ રહ્યા છીએ તેમ એવું કશું તરતમાં થવાનાં કોઈ ચિહ્નો ઉપયોગિતાવાદીઓએ રહેવા દીધાં નથી. ત્યારે સુરેશભાઈએ મુખ્યત્વે દ મેનને અને તેમના પ્રથમ વિવેચનગ્રન્થ ‘બ્રહ્મચંડનેસ એન્ડ ઇન્સાઈટ’ને કેન્દ્રમાં રાખીને એક અદ્ભુત વ્યાખ્યાન આપ્યું હતું. એ એમણે આખી પ્રકાશિત કૃતિ ‘કે કેમ તેની મેં તપાસ નથી કરી, છતાં દ મેને વર્ણવેલા કેટલાક વિવેચનવિષયક અધ્યાપાઓની તેમ જ સુઝસમજોની વાત હું મારી રીતે અહીં એક વૈચારિક ભૂમિકા તરીકે રજૂ કરીશ અને ઉક્ત પુનર્વિચારને અનુષંગે જન્મી આવતા વિવેચનાના પુનર્ગઠનના કેટલાક આવશ્યક સંકેતો પણ આપીશ. મેટાક્રિટીસિઝમ તત્ત્વતઃ, અને વ્યવહારુ ભૂમિકાએ પણ, ‘ફિલો-સોફી બોવ ક્રિટીસિઝમ’ છે. તાર્ત્વિક ભૂમિકાનું અહીં એક મંગીન અન્વેષણ રચાઈ આવે છે, જે આવનારી વિવેચન-પ્રવૃત્તિને આટલી નોંધપાત્ર દાર્શનિક પીઠિકા બની રહે છે પૂર્વગ્રહદૂષિત વાંધાવચ્ચક કે સુધારાવધારાના નિર્દેશોનાં સામાન્ય અવલોકનોને ‘વિવેચનનું’ વિવેચન’ નામ આપી દીધાથી મેટા-લિટીસિઝમ થતું નથી. પરંતુ પ્રો. દ મેન સમકાલીન વિવેચનામાં જે મોટું પરિવર્તન જુએ છે તે તો છે તત્ત્વજ્ઞાનની આખી આધારશિલા ખસી ગયાનું. એનું સ્થાન જે રીતે — હોંસાતોંસીપૂર્વક — સમાજવિજ્ઞાનોએ લીધું તેના તેમને અફસોસ છે અને એવા નૂતન અધ્યાપાઓનું તેમણે જીડી તાર્ત્વિક ચર્ચા વડે એક તરફથી નિરસન કર્યું છે, તો બીજી તરફથી, તેમાંથી જન્મતી ઉપકારક કટોકટીનું વર્ણન કર્યું છે. એમના ગ્રન્થના નવેનવ લેખો સાધારણ-પણે સાહિત્ય-ભાષા અને તેની કેટલીક સાંકેતિકતાઓને કેન્દ્રમાં રાખી વિસ્તરેલા છે, છતાં દરેકનું બ્રહ્મચંડનેસ અને ઇન્સાઈટ, તેમ જ ક્રાઇસિસ અંગે એક આગવું મહત્ત્વ છે.

‘નવ્ય/વિવેચન’ના પુનર્વિચારના ગ્રાળામાં, વિવેચનાની શ્રદ્ધા, લેવી સ્પૃહાસના નૃવંશવિજ્ઞાનથી પ્રેરિત અને ભાષાવિજ્ઞાન-સંકેતવિજ્ઞાન જેવી વૈજ્ઞાનિકતાઓનો પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ ઉપયોગ કરનારી સંરચનાવાદી વિચારધારાને વિશે જન્મી, અને દૃઢ થઈ. ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદ ‘નવ્ય વિવેચન’ પછીનું કોન્ટિનેન્ટલ ક્રિટીસિઝમના ઇતિહાસનું એક અનિવાર્ય પ્રકરણ છે એમ પ્રતીત થવા વિના રહેતું નથી. નૃવંશવિજ્ઞાન અને સોસાયોલોજી આધારિત વિશ્લેષણને આધારે સંરચનાવાદીઓએ મુખ્યત્વે, સંકેત અને સંકેતિત વચ્ચેની ‘ડિસ્ક્રીપ્શન’ ભાષા માત્રમાં છે એમ કહીને સાહિત્ય-ભાષાના વૈશિષ્ટ્યને પડકાર્યું; અને તેથી, છેવટે, તેમણે એના સર્જકના વિશિષ્ટ અને વિલક્ષણ

ગૌરવ સામે જ નહિ, પણ તેના હેવાપણા વિશે પણ પ્રશ્નાર્થ રચી આપ્યો. આત્મલક્ષિતા અને વસ્તુલક્ષિતાના ક્યુવેનું આ કારણે નિરસન થઈ ગયું, આંતરૈયક્રિયકતા અને આંતરૈયક્રિયાના નવા વિચારો ઉપકારક પુરવાર થયા. 'નવ્ય વિવેચન'ના બંધિયારપણાનો અહીં એ રીતે નાશ થયો હતો; કૃતિની, સંસ્કૃતિ અને સભ્યતાની અન્ય સંરચનાઓ સુધી, અને સાથે, વાત કરવાનું શક્ય બન્યું હતું. ડિમિસ્ટીફિકેશનનું આ નવ્ય પરિમાણ પુનર્-વિચારના ગાળાની એક કીમતી ફલશ્રુતિ છે એમ પ્રતીત થયું, યાકોબ્સન, રૉલાં બાર્થ, રૉબર્ટ ફાઉલર, જોનાથન કલર, તોદો રોવ, જુલિયા ક્રિસ્ટેવા, દેરિદા, એ. જી. ગ્રેઈમાસ, મિશેલ ફ્યુકો વગેરે વગેરે નામોને અહીં આ ફલશ્રુતિના જનકો તરીકે એકસાથે મૂકી શકાય. જોકે, આ સંરચનાવાદની આનુષંગિક વિવેચનપ્રવૃત્તિ તે 'ડિકન્સ્ટ્રક્ટર્સ'ની પ્રવૃત્તિ છે, એના પ્રમુખ સૂત્રધાર દેરિદા છે, યાકોબ્સન-આપ્યાયિત 'ડિકમ્પોઝિન્શન'નો એ છેડો છે. એટલું જ નહિ, જ્યોફ્રિ હાર્ટમેન ને હિલ્લિસ મિલર જેવા ચૈતન્યવાદીઓ, 'ઇન્ટ્રીન્સિક' વિવેચનાના હિમાયતીઓ, જેમાં પ્રો. પોલ દ મેનને પણ ઉમેરી શકાય, દેરિદાની આ 'ડિકન્સ્ટ્રક્ટિવ વિવેચનાથી ખૂબ આકર્ષાયા છે તેમાં સાહિત્ય-વિચારની વર્તુળાકારે થતી રહેતી ચમત્કૃતિનો અનુભવ છે, કલા-વિચારની છટકિયાળ સંકુલતાનો જાદુઈ અનુભવ છે, એમ પણ કહી શકાય.

એતદ્ - ૪૯માં સુરેશ જોષી 'અત્રત્ર' લેખમાળામાં પોતાના એક લેખનું સમાપન કરતાં હાર્ટમેન, મિલર અને દ મેનના અર્પણને 'અનુ-અર્વાચીન વિવેચનાના ક્ષેત્રમાં' તે 'ફલપ્રદ નીવડશે એવી આશા બંધાય છે' કહીને પરોક્ષપણે પુરસ્કારે છે. એમના આ પુરસ્કારને ચૈતન્યવાદીઓના અણુધ શુભરાતી ચાહકો વળગી પડે, અને 'રે લોલ'ની શૈલીમાં રટવા લાગે, કે નવમા દાયકાના વિવેચનમાં ચૈતન્યવાદી અભિગમ એરણ્ય પર હશે, તો તેને આપણા સંદર્ભમાં સ્વાભાવિકતા જ ગણવી પડશે. પરંતુ, અહીં, નિરાલ્પ આફે પોતાનાં બે પ્રસ્તુતો વડે સમકાલીન વિવેચકોમાંના અનેકને 'પુરાણા' 'નવ્ય વિવેચકો' કહી પડકાર્યા છે અને તાજેતરમાં એક જાતની ચક્રચાર જગવી છે તે પ્થનાર્હ બનવું ઘટે. આફે આ બધા 'ડિકન્સ્ટ્રક્ટિવ' બેન્ગાર્ડ અને 'સોફિસ્ટીકેટેડ સ્ક્રિપ્સિઝમ'નો ભોગ બનેલા લેખ્યા છે, અને એમની 'પોઇન્ટલેસ ઇન્ટરપ્રિટેટિવ ગ્રેસ'ની મસ્કરી કરી છે. સાચું છે કે કૃતિને નવેસરથી એવા કોઈ 'લિંગ્વો'માં મૂકી આવનારાઓને આ દિવસોમાં કોણ માફ કરે ? 'પોએટિક સ્ટેટમેન્ટ એન્ડ ક્રિટીકલ ડોગ્મા' તથા 'લિટરેચર અગેઇનસ્ટ

ઇટસેન્ડ' — આફ્રિકા આ બેને ગ્રન્થોએ એક શક્તિશાળી વૈયક્તિક અવાજ  
વડે સૌનું સારું એવું ધ્યાન ખેંચ્યું છે તે આપણા પણ ધ્યાનમાં આવવું ઘટે છે.

પ્રો. દ મેનની મૂળ વાત એ છે કે સાહિત્યભાષા વિશે કશી પણ  
ઐત્હાતિકતા રચતાં પહેલા આપણે સાહિત્યકૃતિના વાચનમાં, ભાવનમાં,  
પડેલી સંકુલતાઓનો વિચાર નેટલો કરવો જોઈએ તેટલો કરતા નથી.  
વિવેચકો પોતાનાં વિવેચનો વડે, એટલે કે પોતે કરેલાં કૃતિનાં અર્થઘટનો  
વડે, જે ખરેખરાં પરિણામો પર આવે છે તે પરિણામો અને તે પૂર્વે  
તેમણે કરેલાં સાહિત્યકલાને વિશેનાં સર્વસામાન્ય વિધાનો — આ બે વચ્ચે,  
દ મેન જણાવે છે તેમ. અને આપણા સૌનો અનુભવ સાક્ષી પૂરે છે તેમ,  
એક ભાતનું 'વિરોધાભાસી અંતર', 'પેરેડોક્સિકલ ડિસ્ક્રીપ્શી', પડી  
ગયાતું અનુભવાય છે. પોતાના વિવેચનવિષયક મોડેલ માટે તેઓએ સાહિત્ય-  
કલાની જે સર્વસામાન્ય વિભાવનાનો ઉપયોગ કર્યો હોય છે તેનો કૃતિની  
સંરચનાને અંગેનાં તેમનાં નિરીક્ષણો સાથે કશો મેળ હોતો નથી.

મુખ્યત્વે, અમેરિકન નવ્ય વિવેચન અંગે, જ્યોર્જ લુકાસ, મેરિસ  
બ્લાન્શી, જ્યોર્જીસ પૂલે અને ઝાક દેરિદા કે આપણને ઓછા જાણીતા  
એવા સ્વિસ મનોચિકિત્સક લુડવિગ બિન્સવેન્ગર અંગે ખાસ્સો અભ્યાસ  
કર્તા પછી દ મેન આવા નિષ્કર્ષ પર આવ્યા છે તે મહત્વનું એટલા માટે  
છે, કે આ સૌ વિવેચકો પોતાના આગવા અભિગમ ધરાવતા શક્તિશાળી  
વિવેચકો છે અને એમની જાંડી સાહિત્યસૂઝ માટે ભાગ્યે જ કોઈને શંકા  
છે. બીજા શબ્દોમાં એમ કહી શકાય, કે દ મેન, સન્માર્ગે રહેલા સન્નિષ્ઠ  
સાહિત્યવિચારકોનાં નિર્દર્શન વડે સાહિત્યભાષાના સ્વરૂપનો એક ઓછસ  
નિર્ણય કરી શક્યા છે, અને તેથી તે કીમતી હોવાનો પૂરો સંભવ છે.  
વધુમાં 'વિરોધાભાસી અંતર'ની વાત કરીને દ મેન, કૃતિને વિશેની અંતર-  
નિહિત સમજ, એવી સમજ માટે આવશ્યક એવી અર્થઘટન-પ્રક્રિયા અને  
વિવેચનના હેતુ કે પ્રયોજન જોવા જૂના પરંતુ મુખ્ય મુદ્દાઓને નૂતન પ્રકાશ  
અપે છે. પરિણામે તેઓ 'એકસ્ટ્રીન્સિક' વર્ગના નહિ, પરંતુ 'ઇન્ટ્રીન્સિક'  
વર્ગના વિવેચકો વડે આ નૂતન વિકસિત પછી, તેની પૂરી સમીક્ષા પછી,  
થનારા વિવેચનાત્મક પુરુષાર્થનું શું મૂલ્ય હોઈ શકે તેનું ઇગિત સફળતા-  
પૂર્વક રચી શક્યા છે. કશો સિદ્ધાંત રચવાનું દ મેને ધાર્યું નથી, છતાં તેમના  
આ ચિન્તનને બાદ કરીને ભાવિ વિવેચના વિકસી ન શકે એવું એમાં સ્વારસ્ય  
છે. વિવેચનની દિશા સાહિત્યભાષાના મુદ્દા અંગે સંરચનાવાદીઓથી વિસ્તરી

રહી હોય ત્યારે પ્રો. દ મેનનો આ પુરુષાર્થ એ વિસ્તારનું એક વિધાયક નિયમન કરે છે એમ કહેવું જોઈશે. પુનર્વિચારની દેલી પચીસીમાં આવતા રહેતા વારસફરાના, પોલ દ મેન, આ રીતે, એક નોંધપાત્ર સર્જક છે એમ કહેવું જોઈશે.

અધ્યાપા અને સૂત્રસમજની પરિભાષામાં, એટલે કે 'ઓપ્ટિકલ એને-લોગસ' જીભુ કરીને, તેઓ જે રીતે 'ક્રાઇસિસ'નું એક 'એપિસ્ટીમોલોજિકલ સ્ટ્રક્ચર' જીભુ કરે છે તે અહીં ઉપયોગી છે. આપણી પાસે વિચાર - પુનર્-વિચાર - અને પુનર્ગઠન જેવી ક્રિયાપ્રતિક્રિયા જન્મવાની આપતું કોઈ વિવેચન-વિષયક વૈચારિક માળખું નથી. અહીં આ લખાણે વડે રચાઈ આવતા પુસ્તક વડે તે જીભુ કરવાનો આ લખનારનો એક નમ્ર વિધાયક પ્રયાસ છે. જોકે દ મેનનું માળખું ઉપયોગી તો છે જ, પણ ઠી રીતે આપણા સંદર્ભે નિરુપયોગી પણ છે તે વિરોધાભાસી મુદ્દો પણ અહીં ચર્ચાનો છે. આપણા વિવેચનની દશા વર્ણવીને મારે દ મેનની જેમ 'ક્રાઇસિસ' પર આગળી મૂકવી છે જરૂર, પણ વિવેચનની દિશા એ રીતે ચીંધવી નથી. દ મેનની હું મોડેથી મારી રીતે સમીક્ષા પણ આપીશ.

માત્ર બે જ દાયકા પૂર્વે, ફ્રાન્સમાં, ફિલોસોફી ડેવી તો સાહિત્ય-વિવેચનને પૂરક એવી મુખ્ય વિદ્યાશાખા હતી તેનું દ મેન આપણને સ્મરણ કરાવે છે. બાકેલાઈ, સાર્ટ્ર, બ્લાન્શે કે પૂલે જેવા અગ્રણીઓનું ઝાં-પિયરે રિચાર્ડ કે ઝાં સ્ટારોગિન્સ્કી જેવા અનુયાયીઓ વડે ફળદાયી સાતત્ય વિકસ્યું હતું. આ દિવસોમાં એવી કોઈ શક્યતા બચી નથી — કેમ કે વિવેચના રોજરોજ નવ્યથી નવ્ય થતી હોવાના દાવા રજૂ થાય છે. ફિલસૂફી ત્યારે બર્ગસોં અને હુસેર્લની ફિનોમિનોલોજિકલ મેથડનું મુરકેલ સાયુજ્ય શક્ય કેમ બને તે મારે મથતા હતા. સોબોર્નના એ દિવસોની યાદ આપતાં દ મેન લખે છે, કે ત્યારે સંવેદના, ચેતના અને સામયિકતા સાહિત્યવિવેચકોના આ જૂથમાં ચર્ચાના મુખ્ય મુદ્દા હતા; એ ત્રણેય કોટિઓના સંયુક્ત ઉપયોગને સાડુ ફિલસૂફીએ આગળ કરેલું એ સાયુજ્ય સાવ જ માફક આવ્યું હતું. આજે આમાંનું જવલ્લે જ ઠણું બચ્યું છે. વિવેચનક્ષેત્રે સમાજવિજ્ઞાનોની મૂંઝવણી નાખે એટલી ઝડપથી અવરજવર શરૂ થઈ ગઈ. નવ્ય નવ્ય વિવેચકને બચારાને સમજ ન પડી કે કઈ વિદ્યાશાખાનો પોતે અંગીકાર કરે. હુકાસનું સમાજવિજ્ઞાન ફેકસમાં આવે ન આવે, ત્યાં તો લેવી સ્ટ્રીસનું તૃવંશવિજ્ઞાન સાહિત્યવિવેચનની મુખ્ય નિસબત બની રહે છે. એમની,

આંતરવૈયક્તિકતાને રજૂ કરતી પરિભાષા વિવેચક શીખી ન રહ્યો હોય, ત્યાં તો ભાષાવિજ્ઞાન પોતાની એથી પણ વધુ દુર્લભ પરિભાષા લઈને આવી પૂરે છે. તો લાદનના પ્રભાવ હેઠળ, મનોવિશ્લેષણ વળી પાછું નૂતન ફ્રોઇડ-વાદીઓનો હિન્મેષ રજૂ કરતું અનેક વિવેચકોના આકર્ષણનું કારણ બને છે. સાહિત્યવિવેચનના ગદ્ય દાયકામાં, તેની આ બહાવરવાદભરી વિસ્તૃતિ ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાને રૂપે છેવટે સંકીર્ણ થઈ, પણ ધણી, એને વિશેની આરથા પણ ડગવા માંડી, એ છેલ્લો ઇતિહાસ આપણે દ મેનના આ નિરીક્ષણમાં ઉમેરવો ઘટે છે.

જોકે એમને આમાં કશું ‘નવું’ બન્યું લાગતું નથી કે કશું ‘કટોકટી-જેવું’ પણ લાગતું નથી. એ તો કહે છે કે બહુ વખણાયેલો સંરચનાવાદ મનુષ્ય વિશેના વિજ્ઞાનોની એક સર્વસામાન્ય મેથડોલોજી જામી કરવાનો એક પ્રયાસ નથી તો શું છે ? સાહિત્ય-અધ્યયન અને સાહિત્ય-વિવેચન એવા પ્રયાસમાં થોડું મહત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવે તે સ્વાભાવિક છે. સાહિત્ય-વિચારને સમાજવિજ્ઞાનો સાથે જોડવાના પુરુષાર્થને તેઓ ઓગણીસમી સદીના ચિન્તનમાં પડેલી એક સામાન્યતા લેખે છે. કટોકટી-જેવું આમાં કંઈ નથી. પણ કટોકટી-જેવું, દ મેન ઉમેરે છે, એ છે કે નેતૃત્વને માટે આ બધી વિદ્યાશાખાઓમાં એક જાતની હરીફાઈ શરૂ થઈ ગઈ છે — ‘સેન્સ ઓવ અર્જન્સી’ જે રીતે આજે વરતાવા માંડી છે તે પ્રવર્તમાન કટોકટીનું બજવાન ઈજિત છે.

પોતાના ધુરપીઠ કાઉન્ટરપાર્ટથી અમેરિકન વિવેચના આ બાજતમાં જુદી પડે છે. વિચારધારાથી પિડાવાનું એના દાખલામાં ઝાઝું બન્યું નથી, કેમ કે એ વધારે એંકલેક્ટિક, સારમાહી, છે; દુનિયાભરમાંથી પ્રાપ્ત એવા વેચારિક આવેશોને વિશે એ ‘ઓપન’ છે, કટોકટીની આવી ફાઈ તીવ્રતા સાથે એ આવેશોને અનુભવવાનું એનું વલણ નથી. જોકે, દ મેન, પોતાના આ નિરીક્ષણની રજૂઆત જરા કુવિઠ્ઠ સ્વરે કરે છે અને એનું આપણને જે કારણ દર્શાવે છે તે બની મહત્વનું બને એમ છે. તેઓ જણાવે છે, કે અમેરિકાના સાહિત્યવિવેચનની કટોકટી વિશે જોણવું તે વ્યર્થ છે. એવું જોણનારના અવાજમાં કશી ઊલંદી નથી રહેતી કેમ કે, ભૂતકાળમાં જે કટોકટી-સ્વરૂપ લાગ્યું હોય તે પાછળથી તો, ઘણી વાર, અમરતી હલચલ પુરવાર થાય છે; પૂર્વે પ્રચલ્લ લાગેલાં પરિવર્તનો, આપણે કાળવિષયક પરિપ્રેક્ષ્ય વિસ્તૃત થતાં, પાછળથી, ધીર પ્રવાહોના સાતત્યમાં ભળી સમથળ થઈ ગયાં લાગે છે, આ ઇતિહાસ-દષ્ટિમાં રહેલું સત્ય આપણને પ્રતીત થવું ઘટે છે.



દ મેને, માલામે'એ ૧૮૯૪માં ઓકસફર્ડ ખાતે આપેલા વ્યાખ્યાનમાંની ફ્રેન્ચ કવિતાવિષયક કટોકટી આજે કેમ લાગે છે તેની વાત કરીને તથા કટોકટીની ભાષા એમના અંગ્રેજી શ્રેતાઓ સમક્ષ ફેવી તો નિષ્ફળ નીવડી હતી તેનો હવાલો આપીને પોતાની કુણાનું સમર્થન કર્યું છે અને કટોકટીના વ્યાકરણને જરાજર સમજાવ્યું છે. માલામે'એ અનુભવેલી કટોકટીનો પૂરો સંદર્ભ, ઓકસફર્ડના શ્રોતૃષ્ટ પાસે ન હોય તે જ રીતે અમેરિકન વિવેચનનો પૂરો સંદર્ભ દ મેને પાસે ન હોય તેથી માલામે' કે દ મેનેના અવાજનું બળ ન વરતાય, તો તે સ્વાભાવિક છે. કટોકટી વિશે ક્યાં અને શું બોલાય તો સફળતા મળે તેનું અહીં ઇંગિત છે, તો ચૂપ થઈ આત્મ-રતિમાં નિમગ્ન થવાનું પણ ઇંગિત અહીં છે.

દ મેને-કથિત કટોકટીની વાત, તો પછી, મારી છે? એ વાત આપણા સંદર્ભે કરવામાં કયું સ્વારસ્ય છે? રૂપનિર્મિતિવાદ પછી સંરચનાવાદ, પછી ફિનોમિનોલોજી-આધારિત ઇન્ટ્રીન્સિક વિવેચનાનાં કે ચૈતન્યવાદીઓનાં સૂચનો, પછી જિરાલ્ડ ગ્રાફ આદિ વડે થતાં એનાં પણ ખણન — આમ પછી-પછીનું સિસ્ટ લ'ગાતું જશે. રૂપનિર્મિતિવાદીઓ પછી સંરચનાવાદીઓ આવ્યા, સંરચનાવાદીઓ પછી ચૈતન્યવાદીઓ આવ્યા, ચૈતન્યવાદીઓ પછી...? નવમા દાયકાના વિકાસો જોઈ આપણો આડેધડનાં સરવૈયાં કાઢનારો પ્રતિહાસ-લેખક દસમા દાયકામાં આગળ વધશે...આમ ને આમ, પશ્ચિમી વાદ-વિચારો અને તેની પ્રતિક્રિયાઓ જેવાં તળનાં આંદોલનો વડે આપણે આપણી વિવેચનવિષયક કટોકટીને પ્રેરી કે ફેડી શકીએ ખરા? બધા વાદની અવરજવર હમેશાં થતી રહે અને હમેશાં વિવેચન જ જરહાજર રહે એવી તરેહમાં આપણે ક્યારના ફસાઈ તો નથી ચૂક્યા ને?

તો સામે છેડે, આ દિશાબૂલ છે, ચાલો સુધારી લઈએ, એમ થશે ખરું? સુરેશ જોષીઓ વડે થયેલી, થતી રહેતી, ભૂલો શું આપણે ભાયાણી-સાહેબોની મદદથી સુધારી લઈએ? સુધારી શકીએ ખરા? કે પછી વ્યવહાર-કાલા થઈને પશ્ચિમનાં કે પૂર્વનાં બધાં બારણાં બંધ કરીને આ પંખાજાણુનો ટાઢા મૌનથી જવાળ આપીએ? આપણા પ્રતિષ્ઠિત પરમ્પરાવાદીઓએ 'છીએ તે જ ઠીક'નો રાહ પકડી આત્મનિવૃત્ત જડતાઓ વડે એ મૌનનો ક્યારનોય આશરો લઈ લીધો છે; તો આપણા પ્રવર્તમાન ઉપયોગિતાવાદીઓ એ મૌનનો પણ લાલ ઉઠાવી નવાં નવાં બડચો સરજી રહ્યા છે; તો કહેવાતા સર્જકો અથવા પોતે સર્જક છે એવો આત્મપરિચય આપતા કવિજીવો

વિવેચનાને જ નામશેષ કરવાના પોતાના રોમેન્ટિક અભિપ્રાયને વિશે મુસ્તાફ બની બેઠા છે. આ ત્રિવિધ અસ્તતાઓએ વિવેચનપ્રવૃત્તિને ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રે નષ્ટ-બ્રષ્ટ કરી દીધી છે, અને હું પૂરા સ્વરૂપમાં એ કટોકટીને અહીં ફેફસ કરવા માગું છું. દિશાનો વિચાર કરનારને માટે એમ કરવું, કેવું તો અનિવાર્ય છે, તે ઉત્તરોત્તર સ્પષ્ટ થતું આવશે.

પ્રો. દ મેને રજૂ કરેલો નિષ્કર્ષ અંકે કરવા જેવો છે. વિવેચનવિષયક ધ્વંસાણનું, તેના હેતુ કે પ્રયોજનનું, જ્યારે વિવેચનાત્મક પરિણામોમાં કંથ્ય દર્શન નથી થતું ત્યારે ‘સેપરેટન’ જન્મે છે, અને તેને ‘કટોકટી’ કહેવી ઘટે છે. આપણા સંદર્ભમાં, આપણા મોટાભાગના સમકાલીન વિવેચકોની વાત કરીએ, તો આ કટોકટી ઘણી ઘેરી બને છે : એ રીતે કે વિવેચનાત્મક પરિણામો પર આવવા માટેની ડાઈ નિશ્ચિત સૈદ્ધાન્તિકતા અને પદ્ધતિમાયી, એટલે કે કયા આધારિયોલોજિકલ મોડેલમાયી, એમની પ્રવૃત્તિ નથી જન્મી. એમણે ડાઈ એક ચોક્કસ અભિગમ સ્વીકારીને વિવેચના નથી કરી કે એમના પરિણામોનું એમના સિદ્ધાન્તો સાથે જુદાપણું છે એમ દર્શાવી શકાય. આપણી સરેરાશ સમકાલીન વિવેચનામાં, હથોટી અને છજી પરિભાષાના લપટા ઉપયોગો વડે આપણી વિવેચનાત્મકતાનું, જ્યારે કે એક ફિસ્સું પોત રચાયું છે — જેમાં સિદ્ધાન્ત કે પરિણામના કયા વેલબુટ્ટા શોધવા બેસયું તે વહતોબ્યાધાત છે. હું કેટલાક નોંધપાત્ર સમકાલીનોની, તેમ છતાં બધા, આ ભૂમિકાએ સમીક્ષા આપીશ જ.

ક્રાન્તિનેન્ટલ ક્રિટીસિઝમ પર દષ્ટિપાત કરતાં, ૧૯૭૧માં દ મેન કહે છે, કે મોટાભાગના વિવેચકો ડિમિસ્ટીફિકેશનની પ્રવૃત્તિમાં લાગેલા છે. એઓ એમનાં પ્રત્યક્ષ વિવેચનોમાં, મુખ્ય-વે, સાહિત્યભાષાના વૈશિષ્ટ્યના ખ્યાલનું, એટલે કે સાહિત્ય આગવી સાહિત્યભાષા છે એવા, પુરોગામીઓ વડે પુષ્ટ થયેલા, ખ્યાલનું ડિમિસ્ટીફિકેશન કરે છે. આવું કરવા માટે તેમણે એકથી વધુ સમાજ વિજ્ઞાનનો આશ્રય કર્યો છે. સાહિત્યભાષાના અતિ ગૌરવને કારણે ‘નવ્ય વિવેચન’ના સુતરુકાળ પછી જે કટોકટી જન્મી અને સર્જકનું જે એકમેવ ગૌરવ સ્થપાયું તે ક્રાન્તિ હતી. એ આન્તિનું નિરસન કરવાના આ તમામ પ્રવાસો વિવેચનાત્મક પુનર્ગઠનનું કારણ બન્યા છે. કેમ કે દ મેન માને છે તે સાચું જ છે, કે તમામ સાચાં વિવેચનો કટોકટીની રીતે-ભાતે જ આવિષ્કૃત થતાં હોય છે. એટલે, એક રીતે તો, વિવેચનવિષયક કટોકટીની વાત કરવી તેજ વધારે પડતું છે, રીડન્ડન્ટ છે, પરંતુ, ડિમિસ્ટી-

ફિક્શનને વરેલા સંરચનાવાદી વચ્ચે વિવેચકોની પદ્ધતિમાં સિદ્ધાન્ત-પરિણામ વચ્ચે કે વિવેચનાત્મક ઇરાદા અને પરિણામ વચ્ચે કશું 'સેપરેશન' જન્મ્યું નથી. એટલે કે, દ મેન જલ્યાવે છે તેમ, કટોકટી વિનાના જાળાઓમાં કે કોઈ પણ ભોજે કટોકટીને ટાળવા મથતી વિવેચક-વ્યક્તિઓના દાખલામાં, સાહિત્ય-વિવેચનને વિશેના બધા જ પ્રકારના અભિગ્રમે હોઈ શકે છે : ઐતિહાસિક, ભાષાશાસ્ત્રીય, મનોવિજ્ઞાનીય, વગેરે; પણ તેમાં, એક માત્ર વિવેચન હોતું નથી. કેમ કે, એવા જાળાઓમાં કે એવી વ્યક્તિઓના દાખલામાં, કોઈ, સાહિત્યવિવેચનાનો ચોક્કસ ઇરાદો શો છે, તેનો હેતુ કે તેનું પ્રયોજન શું છે તે પૂછવા બેસતું નથી. દ મેન લગીરેય કટાક્ષ વિના કોન્ટિનેન્ટલ ક્રિટીસિઝમના આવા અવિષ્કારને વધાવી લેતાં કહે છે, કે 'ઇટ ધેરફોર ડિઝર્વ્સ ટુ બી કોલ્ડ જન્યુઈન લિટરરી ક્રિટીસિઝમ.' અલબત્ત, એમના આ વિધાનમાં એમને પરિસ્થિતિનું વર્ણન અભિપ્રેત છે, મૂલ્યાંકન નહિ એ યાદ રહેવું ઘટે.

જોકે, ડિમિસ્ટીફિકેશનને વરેલા વિવેચકો એક કટોકટી દૂર કરવા જતાં ખીજી કટોકટી નોતરી બેઠા છે. તેમની પદ્ધતિનું સામર્થ્ય અને તેમની શક્તિમત્તા એ રીતે સૂચવાય છે, કે તેઓ આખી વાતનાં મૂળ લગી પહોંચી શકે છે અને સરવાળે નવી કટોકટી સરજે છે. એમના પુરુષાર્થની આ લાક્ષણિકતાનો નિર્દેશ આપીને દ મેન એમના ખર્ચડને સારુ થોડાંક ચોક્કસ કારણો પ્રસ્તુત કરે છે. એ કારણો ડિમિસ્ટીફિકેશન — મિથને રૂપે સાહિત્ય કે સાહિત્યવિવેચનને ઘટાવતી આ સમઘાલીન વિભાવના કેવી તો 'ધ મોસ્ટ ડેન્જરસ' મિથ બાવ બોલ' છે, તે સમજાવે છે. એમની દલીલોનો સાર એ છે કે કટોકટીના તીવ્ર અનુભવની સાથે જ એક ખીજી વસ્તુ બનતી રહે છે — અને તે છે સેલ્ફ-મિસ્ટીફિકેશન. તમે ડિમિસ્ટીફિકેશનને લક્ષ્ય બનાવો તે જ વખતે જાતને મિસ્ટીફાય કરીને લક્ષ્યની આસપાસના સંદર્ભોને વીસરી જાઓ છો, અંધ બની રહો છો. અને એમ થવું દરેક લક્ષ્યવેધ માટે અનિવાર્ય છે.

હ્યુસેઈ જેવા મોટા ફિલસૂફનું દૃષ્ટાન્ત આપી દ મેન, આ જાતની બેધારી પેટર્ન ખૂબીથી સમજાવે છે. એમની એ વાતમાં અંધાપો અને સૂઝ-સંમજ, એ રીતે, એકમેકના વિરોધે રહેલાં છતાં એકમેકને પૂરક છે. ૧૯૩૫ના મેમાં, ફિનોમિનોલોજીના સ્થાપક એડમંડ હ્યુસેઈ વિચેનામાં જે બે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં તેનો કેન્દ્રવર્તી પ્રશ્ન તત્ત્વજ્ઞાનના વિષયની યુરપીય

કટોકટી વર્ણવવાનો હતો. દ મેન કહે છે, આટલાં વરસો પછી એમને! એ પુરુષાર્થ 'પ્રોફેટિક' અને 'ટ્રૅજિક' હાથે, એટલાં માટે કે એમનું વર્ણવેલું ધણુંબધું છેક આજે પ્રસ્તુત કરે એમ છે. યુરોપીય દૃષ્ટિબિંદુના વૈશિષ્ટ્યને, હકીકતે તો, હુસેઈ પ્રજ્ઞાર્થ હેઠળ મૂકવા માગતા હતા, એવી કટોકટીને! એમનો તીવ્ર અનુભવ હતો, પરંતુ એમના એ પુરુષાર્થ વખતે જ એઓ પોતાની આવી આવશ્યકતાને અંગે અંધ બની રહ્યા — અનુભવજન્ય જ્ઞાનને સ્થાને ફિલોસોફિકલ જ્ઞાનની સર્વોપરીતા સ્થાપવાની ક્ષણે જ તેઓ પોતે જ અત્યંત અનફિલોસોફિકલ રીતે વર્ત્યાં. તત્ત્વજ્ઞાનના વિશિષ્ટ મોભાની એક 'અધિકૃત ભાષા' લેખે સ્થાપના કરવાનું એમણે નક્કી તો કર્યું, પણ એ અધિકૃતતા એમને પોતાને ઠંઢાળી રહી ત્યારે એ પાછા પડી ગયા. પ્રો. દ મેને આખી ઘટનાનું સુંદર જવાબ આપ્યું છે. કટોકટીના તીવ્ર અનુભવની સાથે જ વસતી આ સેફ્ટ-મિસ્ટીફિકેશનની છાત સાહિત્યવિવેચનમાં પણ જોવા મળે છે. તેઓ કહે છે, ડિમિસ્ટીફિકેશનને વરેલા વિવેચકો, હુસેઈની જેમ જ, સાહિત્યના વૈશિષ્ટ્યપૂર્ણ મોભાને એક 'અધિકૃત ભાષા'માં પ્રતિપાદિત કરવા તો ગયા છે, પણ તે જ વખતે, જે આધારોમાંથી તેમને સૂઝસમજ સાપડ્યાં છે તેના ગણિતાર્થો સાથે પોતાના વિચ્છેદ રચી બેઠા છે. આમ, કટોકટીની ભાષા તેનું પોતાનું સત્ય ભૂલની રીતેભાતે જ વ્યક્ત કરે છે — પોતે જે પ્રકાશ વેરે છે તેને જ વિશે એ પોતે ભારે અંધ બની રહે છે.

આ પછી, દ મેને સાહિત્યની 'ફિક્શન' તરીકેની સતતાને આગળ કરીને આ વિવેચકોના અંધાપાઓનું વર્ણન કર્યું છે. રૅજિન્ટી અનુભવ-જન્ય વાસ્તવિકતા સાથે સાહિત્ય જે રીતે વિચ્છેદ રચે છે, અર્થથી એક સંજ્ઞા તરીકે એ જે રીતે ફંટાય છે તે બધું ખ્યાનમાં લેવું ઘટે; અને તો જ આપણે સાહિત્યને એના પોતાના સત્ત્વમાં પ્રમાણીએ છીએ એમ કહેવાય. પરંતુ, સંકેત અને સંકેતિત વચ્ચે 'અતર' જોતા સંરચનાવાદીઓ કે ડિમિસ્ટીફિકેશનને વરેલા વિવેચકો સાહિત્યભાષાને આવી ફિક્શનસિટીના માધ્યમને રૂપે-જોવા તૈયાર નથી. એમની એવી હઠમાંથી તકલીફોની પરમ્પરા સરળાય છે. દ મેન કહે છે, કે સંજ્ઞા અને અર્થ વ્યવહારભાષાની જેમ સાહિત્યભાષામાંય કદી સમ્પૂર્ણ ન હોય એવું કહેનારા, પોતાનાં વિરુદ્ધ પ્રતિપાદનોને માટે, સત્યનો દ્રોહ કરે છે. મનુષ્ય માધ્યમકીન અભિવ્યક્તિની ફેલસિમાથી જો મુક્ત થતો હોય તો તે માત્ર સાહિત્યભાષામાં જ સંભવે છે. અહીં હિમેરુસ ઘટે કે સૌનો આ અનુભવ છે, છતાં, પ્રત્યેક આંતરૈયકિતક

સમ્બન્ધભૂમિકામાં 'ડિસ્કીપન્સી' છે એમ દર્શાવવા, અને ખાસ તો, લેવી સ્ટ્રીસની જેમ પોતાની વાતની વૈજ્ઞાનિકતા બિલી કરવા — એટલે કે, અપૌરુષેય મિથ હોય એમ કહીને. સેલ્ફ, સબ્જેક્ટ કે જ્ઞાતાનો છેદ છિડાવવા — આ વિવેચક મથ્યા છે. સોસ્યોરોત્તર ભાષાવિજ્ઞાનીઓ આવી જ તરેહમાં, તર્કપૂત રહેવાની લ્હાવમાં, ભાષક-વિનાની ભાષાનો વિચાર કરવાને મથ્યા છે. એવી કશી 'મેટા-લેન્ગ્વેજ' સાહિત્યવિવેચનક્ષેત્રે પ્રગટાવવાનો 'પુરુષાર્થ' ગમે તેટલો કીમતી હતો છતાં, દ મેન-કથિત આ અધ્યાપાઓને લક્ષમાં લેતાં, આત્મ-વિધાતક ભાસશે. વિવેચનના પુનર્ગઠનના ગાળાનું એ ઉપકારક પ્રકરણ આમ કીકીક સંતુલિત થતું આપ્યું છે, તેથી સમાજવિજ્ઞાનોના આશ્રયે ગયેલી પ્રવૃત્તિને ક્લિસોસોફીના આશ્રયે પુનઃ સ્થાપિત કરવાનું થોડુંકેય શક્ય ગન્યું છે.

'ધ-રહેટારિક ઓવ બ્લાઇન્ડનેસ' દ મેનના અન્યનો નિષ્કર્ષરૂપ લેખ છે. ઝાક દેરિદાના 'રુસો પરના વિવેચનાત્મક ભાવનનું' લેખકનું આ વિવેચન, તેમની 'બ્લાઇન્ડનેસ' અને 'ઇન્સાઇટ' વિભાવનાઓને વધારે સ્પષ્ટ કરી, આપે છે તે સંદર્ભમાં પણ મહત્ત્વનું બને છે. લુકાસ, બ્લાન્શો કે પૂલે, અથવા તો અમેરિકન નવ્ય વિવેચકો, સીને વિશેની પોતાની ચર્ચાના સાર આપતાં, દ મેન, અહીં કેટલાંક નોંધપાત્ર વિધાનો રજૂ કરે છે. તેઓ કહે છે, કે આ સૌ વિવેચકો સાહિત્ય-ભાષાની પ્રકૃતિ કેવી તો વિલક્ષણ છે તે અંગે સારી એવી સૂઝસમજ પ્રગટાવે છે, પણ એવી ફલશ્રુતિ અહીં આપણને સીધાં વિધાનોને રૂપે કે સાહિત્યકૃતિઓના ઊંડા નિરીક્ષણને અંતે, બોધને અંતે, પ્રાપ્ત થતા જ્ઞાનને રૂપે લાધતી નથી. સાહિત્યબોધને અંગેનું એવું કોઈ બહિર્ગત પ્રતિપાદન આ વિવેચકો રજૂ કરી શકતા નથી. એવી સમ્પ્રાપ્તિને સારુ, એમનાં વિવેચનો પર થોડુંકામ 'કરીને સમ્પૂર્તિ કરી લેવાની બાકી રહે છે. દ મેને અહીં એવી સમ્પૂર્તિના કેટલાક સંકેતો આપ્યા પણ છે, આખી પ્રક્રિયાની સંકુલતા સીધીને એમાં રહેલાં જોખમો પ્રત્યે આપણને સાવધ પણ કર્યા છે.

કૃતિ-વાચક-વિવેચક એ તન્ત્રની સંરચના પર પ્રકાશ પાડતાં, તેઓ કહે છે, કે જો કૃતિ પોતે જ પોતાના અવબોધને મુશ્કેલ બનાવે એવા અધારિયા ખપડો ધરાવતી હોય, તો તન્ત્ર 'બાયનરી' — દ્વિપદીય — બની રહે છે — વાચક અને વિવેચક અદ્વચને દશ્યમાં બદલવાનો ત્યારે એક સહિયારો પુરુષાર્થ કરતા હોય છે અને ત્યારે તેમની સહોપસ્થિતિ પણ શક્ય બને છે. પરંતુ, આ બધા વિવેચકો તો, આ તન્ત્રનાં કેટલાંક વધારે

સંકુલ નિર્દયનો પૂરાં પાડનારા વિવેચકો છે. કૃતિઓ, જે પોતે જ વિવેચનયુક્ત પણ 'બ્લાઇન્ડ' હોય, તો વિવેચકો પોતાનાં વિવેચનાત્મક ભાવન વડે એ 'બ્લાઇન્ડનેસ'નું વિધટન, 'ડિકન્સ્ટ્રક્શન', કરે છે. પરંતુ રુસો જેવા 'નોન બ્લાઇન્ડ' લેખકના દષ્ટાન્તમાં વાત હજી પણ વધુ સંકુલ બની જાય છે : દ એન કહે છે, કે તન્ત્ર, 'ત્રિ-પદીય' બની જાય છે : સૌ પ્રથમ તો, કર્તાથી એના પહેલા વાચકો — 'પરમ્પરાગત' શિષ્યો કે પદ્ધિતો — સગી એમની 'બ્લાઇન્ડનેસ' જિતે છે; પછી, આ 'બ્લાઇન્ડ' પહેલા વાચકો, એવા કોઈ નવા વિવેચનાત્મક વાચકની અપેક્ષા જોવી કરે છે, કે જે આખી પરમ્પરાને ઉપટાવી નાખે, અને છેલ્લે, આપણને મૂળ 'ઇન્સાઇટ'ની સન્મુખ કરી દેવામાં આવે. આવા લેખકો તમામ સાહિત્યમાં પાડાને સવિભાગ બની રહે છે. સાહિત્યના ઇતિહાસનો પાયો બની રહે છે. દ મેને રજૂ કરેલા કૃતિ-વાચક-વિવેચકના તન્ત્ર વિશેના અધ્ય વિચારો આમ તો સર્વસામાન્ય છે, પરંતુ તે વડે તેઓ પોતાના 'અર્થઘટન'વિષયક મુદ્દાને 'વિધટન' સગી-પહેંચાડી તેનો પોતાની રીતનો આવશ્યક મહિમા અર્પવો માગે છે તે નોંધવું જરૂરી છે.

પોતે ચર્ચેલા સૌ વિવેચકોમાં દ મેનેને દેરિદા સૌથી વધુ આશાસ્પદ વિવેચક ભાસ્યા છે. ભાવિ વિવેચનાના સંભવ-નિર્ણયનુ એક સ્થાન દેરિદા પણ હશે એમ જોકે તેઓ થોડા ખમચાટથી એટલા માટે કહે છે, કે દેરિદા રૂઢાર્થમાં વિવેચક નથી, ઉપરાન્ત દેરિદાએ ઉપયોગમાં લીધેલી કૃતિઓ સંકર જાતની કૃતિઓ છે — છતાં, રુસો વિશેના એમના વિવેચનને દ મેને વિવેચનાત્મક અધાપો અને વિવેચનાત્મક સૂઝના એકમેકને અસર પહોંચાડતા સંવાદી વિનિમયને રૂપે જુએ છે તે 'મહત્વનું' છે. પોતે ધારેલા સિદ્ધાન્તોને વિશેના મહત્તમ અધાપાની ક્ષણોમાં પણ વિવેચકો પોતાની મહત્તમ સૂઝમસજો હાંસલ કરતા હોય છે. પોતાના પુસ્તકમાં ઠેરઠેર દ મેને અધાપો અને સૂઝમસજને વિશેનું આવું જે, વિરોધાભાસી છતાં ઉપકારક, માળખું ઉપસાવ્યું છે, તે એ રીતે સૂચક છે, કે સાહિત્યકૃતિ અને તેની વિવેચનકૃતિની ભારે સંઘર્ષયુક્ત સમન્વયશુભિકાનો તેમાં સાચો પરિચય મળે છે. દ મેને કહે છે, કે વિવેચનકૃતિ સાહિત્યકૃતિને વિશેની સમજને માટે જેટલું જીંકું અને વેધકપણે વિચારવાનું શરૂ કરે છે તેટલો તેનો સંઘર્ષ વધુ ને વધુ હિંસક બનતો જાય છે — એટલે સુધી, કે એમા કૃતિ અને વિવેચના બેય એકમેકનો વિનાશ નોતરી રહે છે. તોદોરોવને જગાળ આપતાં તેઓ ઉમેરે છે, કે આ સંઘર્ષમાં વિવેચક, માત્ર ધાતક નહિ, પણ

આત્મધાતકેય બની બચ છે; પોતાના અંધાપાની ક્ષણોમાં એને ખબર નથી રહેતી, કે પોતાની વિવેચનવાદનું શસ્ત્ર એણે પોતાની જ સામે ઉગામ્યું છે ! દેરિદા અંધાપો અને સૂત્ર-વચ્ચે અસરકારક વિનિમય રચી શક્યા છે તેનું મહત્વનું કારણ, આ ત્રિવર્ણમાં પડેલી સંકુલ ભાતને તથા તેનાં ભેખોને તેઓ પૂરી બચ્ચતિથી પ્રમાણી શક્યા છે તે છે. અન્ય વિવેચકોમાં ગણિતે રહેલી ‘ડિસ્ક્રીપન્સી’, પેલું ‘વિરોધાભાસી અંતર’, દેરિદામાં તેમના ચિન્તનનું અભિર્ભૂત કેન્દ્ર બની રહે છે, એ તેમનો વિશેષ છે.

એક અર્થમાં આ સૌ વિવેચકો ભારે આત્મલક્ષિતાને વરેલા વિવેચકો છે. અંધાપા અને સૂત્રસમજનું દ મેનનું આ ‘ઓપ્ટિકલ એનેલોગસ’ એ આત્મલક્ષિતાનો તો મહિમા કરે જ છે, પણ દ મેનની પોતાની સાહિત્યના અર્થઘટનને વિશેની વિભાવનાને ખડું કુશળતાથી સમજાવી દે છે. એ વિભાવનાના અનુલક્ષમાં જ એમણે સાહિત્યકૃતિના સઘન વાચન પર તેને વિશેની સમજ પર ભાર મૂક્યો છે, અથવા એમ કહો કે સઘન વાચન વડે જન્મનારી સમજને શક્ય બનાવતા અર્થઘટનના મુદ્દાને વધુ વિશદ કર્યો છે. તેમની દષ્ટિએ, કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિને વિશેની સમજ - અન્ડરસ્ટેન્ડિંગ-હમેશાં અન્યના નિરીક્ષણમાં ન આવે તેવી નિહિત હોય છે. અને પછી, અત્યંત આત્મલક્ષી ધોરણ દાખલ કરતાં, પ્રો. દ મેન ઉમેરે છે, કે એ નિહિત સમજનું કશું વ્યાકરણ કે ‘પ્રિસ્ક્રીપ્શન આપી’ શકાતું નથી, કે એ સમજને ચકાસી શકાતી પણ નથી, એનું ‘વેરીફિકેશન’ આપી શકાતું નથી.

બાલુકારો ભેઈ શકશે કે દ મેનનું આ દષ્ટિબિન્દુ નવ્ય વિવેચકોના કૃતિ-સીમિત ક્ષેત્રગ્રસ્ત દષ્ટિબિન્દુથી જવલ્લે જ જુદું પડે છે. કલાની અનિર્વચનીયતામાં છેલ્લે જઈને ઠરતું આ દષ્ટિબિન્દુ આપણે ત્યાં સુરેશ બેળીમાં અને તેમના વડે ઉદ્ભાવિત રૂપનિર્મિતિવાદમાં વારંવાર ઘૂંટાયું છે; એને કલાકૃતિ એક ‘કોન્ફિગરેશન’ છે જેવી સમુદાય અને છેલ્લે તો, ફિનોમિનોલોજીના દાર્શનિક આધારોવાળી પીઠિકા પણ અર્પવામાં આવી છે. દ મેને નવ્ય વિવેચકોને, તેમના ‘ઇન્ટેન્ટ’ અને ‘ફોર્મ’ના, કે કૃતિ એક વસ્તુ - ‘થિન્ગ’ છે, કૃતિ એક સ્વાયત્ત વિશ્વ છે, વચ્ચે ખયાલોનું સંશોધન કરી, પોતાને પક્ષે કરી લીધા છે, એટલું જ નહિ, ‘ઓર્ગેનિક ફોર્મ’નો નવ્ય વિવેચનાનો કેન્દ્રવર્તી વિભાવ મૂળે તો કાલરિજનો છે કહીને, તેમને એતિહાસિક સાતત્ય અર્પાને, તેઓ કેવા તો ઓછા ‘નવ્ય’ હતા તે ધ્રુવથી આપ્યું છે. આ બધું એમ દર્શાવવા કરવામાં આવ્યું છે, કે નવ્ય વિવેચકોની

રીતો-માતો નથી હતી, બાકી ‘હર્મેન્યુટિક સકર્ચુ લારિટી’ તો તેઓ પણ ધરાવતા હતા — દૂધમાં, અર્થઘટને એમનો પણ પીછો નહોતો. છોડ્યો, બન્ને કે કોઈ પણ વિવેચકનો છોડતુ નથી, એમ દર્શાવવામાં ત્રો દ મેન અહીં સફળ રહ્યા છે.

તેઓ જણાવે છે, કે કોઈ પણ કૃતિ ‘ફિનોમિનલ ઇવેન્ટ’ છે એમ કહી શકાતુ નથી, એટલે કે, તે કશી પ્રાકૃતિક હકીકત છે અથવા તે માનવ ચિત્તનું કશું સ્પન્દન છે એવી રીતે ઘટારીને તેને આપણે કશું ‘પોઝિટિવ એકિઝસ્ટન્સ’ આપી શકતા નથી. કોઈ પણ કૃતિ આપણને એ રીતે, કશા ‘ટ્રાન્સેન્ડેન્ટલ પર્સેપ્શન’ પ્રતિ ‘ઇન્ટ્યુઇશન’ કે ‘નોલેજ’ પ્રતિ દોરતી નથી, પણ પોતાને વિશેની આપણી પાસેથી એક સમજ માગી લે છે, એવી સમજને માટે આપણને આગ્રહપૂર્વક દોરવે છે. ટ્રો. દ મેન ઉમેરે છે કે આ સમજ અતર્નિહિત — ઇમેનન્ટ — છે, તેમ રહેવા જ સરખાઈ છે, કેમ કે તે પોતાને વિશેની શુદ્ધિશાક્તતા અંગેનો એક ખાસ ‘પ્રોબ્લેમ’ જિઓ કરે છે એ રીતે, કે કૃતિને વિશેની સમજનું તેની પોતાની રીતે-ભાતે જ આકલન કરી શકાતુ હોય છે, દ મેન કહે છે કે આ અતર્નિહિતતાનું ક્ષેત્ર કોઈ પણ વિવેચનાનો નોંધપત્ર સવિભાગ છે, આવશ્યકપણે વિવેચનાએ કૃતિની અતર્નિહિત સમજને પોતાનો વિષય બનાવવાનો હોય છે — અને આ દષ્ટિએ વિવેચના ભાવનનો એક ‘મેટાફર’ છે, અને ભાવનની ક્રિયા અખૂટ છે, તેનો કોઈ પાર નથી.

‘ઇન્ટ્રીન્સિક’ શૈલી પદ્ધતિના વિવેચકો, અહીં કૃતિને વિશેના આ સમજવિષયક અખૂટ દ્રવ્યને કેન્દ્રમાં રોપી પોતાના વિવેચનાત્મક પુરુષાર્થને પ્રમાણુવાનો અન્ય કોઈ શુદ્ધિગમ્ય આધાર આપતા નથી એમ મારે નમ્રતા પૂર્વક ઉમેરવું છે. અતર્નિહિત સમજનું કોઈ ‘પોઝિટિવ એકિઝસ્ટન્સ’ નથી એવા દ મેનના ગૃહીત સામે કશી તકરાર કદાચ ન માડીએ, પણ વિવેચના એ અતર્નિહિતતાનું પ્રતીકરણ થી રીતે કરે છે, કયા સ્વરૂપમાં, કેટલી માત્રામાં, કરે છે તે જાણવાનું કોઈ પણ વિચારક માટે અતિ આવશ્યક બની રહે છે નામ પાડતા નષ્ટ થાય કે નામ પાડીએ તોયે ઘણું બધું શેષ રહી જાય એવી સમૃદ્ધ કૃતિઓ કેટલી ! ભાવનની અપારતાની સમાન્તરે વિવેચનાની અપારતા કટપના જતા, વિવેચના એક વખતે તે એવી નિજ અને સ્વૈર બની રહે છે, કે એનો ‘ઑન્ટોલોજિકલી’ કે ‘એપિસ્ટીમોલોજિકલી’ વિચાર કરવાનું સાવ જ અસંભવિત બની જાય છે. વિવેચનપદાર્થનું કશું સાર્થક કથાયે કશી પણ પદ્ધતિએ પ્રમાણુવાનું પછી તો શક્ય રહેતું નથી.



ટૂંકમાં, વિવેચન લખનારની ચેતના વિશે, તેના હૃદય-પ્રામાણ્યમાં, અંતઃકરણમાં શ્રદ્ધા રાખવાનું કહેતી આ પદ્ધતિ પણ એટલી જ આત્મઘાતક છે; પ્રો. દ મેનચરિયેત બ્લાન્શો-પૂલે-લુકાસ જેવા પ્રથમ પંક્તિના અધિકારીઓની અપેક્ષા-એ એ સમૃદ્ધ અવરણ છે, પણ વિરલ છે; એ પણ એક ભતની 'બ્લાન્શ-ડનેસ' છે — અને કશી 'ઇન્સાઇટ' ન જન્માવતી 'બ્લાન્શ-ડનેસ' છે; એ એવી કટોકટી છે, જેને છેલ્લે વિવેચનવિષયક કહેવાનું પણ અશક્ય બની જાય છે. સુરેશ બોધી આદિ બે-ચાર સમૃદ્ધ વિવેચકોની વિરલતા હેઠળ, ગુજરાતી વિવેચના આજે એના હીનમાં હીન અર્થમાં નિજ છે, આત્મનેપદી છે — એવી ક્ષુદ્ધક આત્મલક્ષિતાને વરેલાઓને, આ લખનાર, 'ક્રિટીક્સ ઓવ કોન્સયસનેસ' કહેવા જરાય તૈયાર નથી, બલકે એનો કેન્દ્રવર્તી પ્રશ્ન જ એ છે, કે આ પ્રદેશમાં આજે કયાંયે કશી પણ વિવેચકસંવિદનો કોઈ અનુભવ છે ખરો ? કેટલા છે અંતઃકરણને વરેલા વિવેચકો ? એવા કોઈ પણ અનુભવની બધી જ શક્યતાઓ આજે નષ્ટબ્રષ્ટ નથી કરી મૂકાઈ ?

અંતર્નિહિત સમાજના પ્રશ્નને, દ મેન, છેવટે તો, 'ઇરિડ્યુસિબલ ફિલોસોફિકલ પ્રોબ્લેમ'ની કોટિમાં મૂકી દે છે. તેઓ તેમની રીતે કદાચ સાચા છે—કેમ કે તેમનો એવો મત સ્પષ્ટ છે, કે વિવેચનકૃતિઓ વૈજ્ઞાનિક નથી અને તેથી તેમનો સ્વીકાર અન્ય કૃતિઓને અંગેની 'અવેરનેસ ઓવ એન્જીવેલેન્સ'થી કરવો ઘટે છે, અને વિવેચનવાદ સ્પષ્ટ વિધાનોને આધારે વિઠસે છે તેથી, વિવેચકૃતિ અને વિવેચનકૃતિ વચ્ચેનું, કે અર્થ અને પ્રતિપાદન વચ્ચેનું, અંતર — ડિસ્ક્રીપ્શી — વિવેચનાના લોજિકનો જ એક ભાગ છે, ઘટકઅંશ છે, એમ સ્વીકારવું ઘટે છે. પોતાના મંતવ્યની વધુ સ્પષ્ટતા કરતાં, તેમણે ઉમેર્યું છે, કે તોદોરોવ-કથિત વિવેચનાત્મક ચોક્કસાઈ અને એકરૂપતાના ખયાલોનું અર્થઘટનની આ શિફ્ટિંગ સ્થિતિમાં કોઈ સ્થાન નથી — લાવનમાં પડેલી અંતર્નિહિતતા એક અઘાટક બોળે છે, અને સાહિત્યવિવેચકે તે વેંઢારવાનો છે.

ભાષાને અંગેની બધી જ ફિલસૂફીમાં આ પ્રશ્નનો વિચાર થયો છે, પણ પ્રત્યક્ષ વિવેચનાના સંદર્ભમાં તેનો જવલ્લે જ વિચાર થયો છે. પ્રો. દ મેને અહીં 'ફ્લોઝ રીડિંગ' જેવા ઉપકારક વિલાવનું સ્મરણ તો કર્યું જ છે — કેમ કે, સઘન વાચન વડે, તેઓ ઉચિત જ કહે છે, કે આત્મ-સમાન વાણીના 'નુઆન્સિસ'ને માટેનો કાન કેળવી શકાય છે; પરંતુ, જ્યારે એવા વાચકને પોતાની જ આત્મસમાનતાને વિશે વિચારવાનો પ્રસંગ

આવે છે, ત્યારે જ બધા પ્રશ્નો ઊભા થાય છે ! બધા જ ભાવકોને વિવેચન-પ્રદેશમાં જતાં પડનારી મુશ્કેલીઓનો દ મેન અહીં વ્યાર્થ ધારણ કરે છે અને એ રીતે ભાવન-વિવેચનના સંલગ્ન પ્રદેશોની નાબુદ લિન્નનાઓનો પણ ખ્યાલ આપે છે. તેમણે ઉચિત રીતે જ નોંધ્યું છે, કે બ્લાન્કે કે પૂલે જેવા વિવેચકો પોતાની વિવેચનામાં દાર્શનિક કોટિઓનો ઉપયોગ કરે, એટલે ‘એકચ્ચુઅલ ઇન્ટરપ્રિટેટિવ રીડિંગ’ની ક્ષણ ભૂંસાઈ જાય એમ બને છે, અને સમગ્ર પરિણામને પછી તો સ્વીકારી ‘સેવાનું’ જ રહે છે. વિધાનની ‘બ્લાન્કનેસ’ અને અર્થની ‘ઇન્સાઈટ’ વચ્ચેના આ અંતરને, દ મેન આમ, વિવેચનાના એક ઘટકઅંશ તરીકે ફાકસ કરીને પ્રશ્નનો પોતાના તરફથી એક ઉકેલ તો સૂચવે જ છે. એ રીતે કે સાચી વિવેચનામાં ‘કટોકટી’ મૂલ્ય-સ્વરૂપ છે, નહિ કે કોઈ પણ જાતની વિધાયક્તાને નહિ જન્માવતી શૂન્યતાસ્વરૂપ-શૂન્યતાવકાશનો અનુભવ કરાવતી આપણી ‘કટોકટી’ મૂળે એનાથી સાવ જ લિન્ન છે, કેમ કે, એ સરવાળે દિશાસૂચક છે, જ્યારે આપણી, માત્ર દશાસૂચક.

સમજની અંતર્નિહિતતાને સઘન વાચન જેવા પ્રહરણથી અંધાપો અને સૂઝની વિરોધાભાસી ભાત ધરાવતી વિવેચનવાદ વડે બહિર્ગત કરી શકાય, ફેડી શકાય, એવું કંઈક મંતવ્ય ઉપસાવતા પ્રો. દ મેન સાહિત્ય-ભાષાના વિચારમાં તેનો પૂરો મહિમા કરે છે; અને એ રીતે, અર્થઘટનના પ્રશ્નને નવેસરથી કેન્દ્રમાં લાવી આપે છે. ‘અએઇસ્ટ ઇન્ટરપ્રિટેશન’વાદીઓ સામે કે અર્થને સંરચનાબળને રૂપે જોતા સંરચનાવાદીઓ સામે અહીં આમ સંતુલન રચી શકાયું છે. ૧૯૮૨માં છેક હમણાં પ્રકાશિત ‘ચિન્તવામિ મનસા’નો પ્રથમ લેખ, ‘અર્થઘટન ?’ — એમ પ્રશ્નાર્થ સાથે સુરેશ જોષી પ્રશ્નનું એક ક્રીમતી નિસ્કંદન આપે છે અને પ્રશ્નને વિશેની આપણી સમજમાં ધણોબધો વધારો સૂચવી જાય છે. કલાપદાર્થ મોટી વસ છે અને તેનું અર્થઘટન એક પ્રશ્નાર્થ સહિત જ હોઈ શકે તો એવા કેન્દ્રમાં ઠરતી અનેક માર્મિકતાઓ વડે સુરેશભાઈ અહીં દ મેન કે સંરચનાવાદીઓએ પ્રગટાવેલી અનેક પરસ્પરભાવે વિરોધી વાતોનું ઉપકારક નિરસન અબજણતાં જ કરી ગયા છે. એમના અત્યંત ક્રીમતી લેખોમાંનો આ લેખ, તેમ છતાં પણ, સાહિત્યકલાની સત્તાને સરવાળે પહોંચી ગહારતી બાબત લેખે છે — દ મેનની પરિભાષામાં કહીએ, તો, અર્થઘટન વિશે ખોલવાના બહાના-હેઠળ અહીં એની વિરુદ્ધ ખોલાયું છે — એન્ડ ધિસ બ્લાન્કનેસ એમિટ્સ ઇન્સાઈટ ! પરંતુ, પ્રશ્ન એ છે, કે સુરેશ જોષી કહે ૩૦ તેટલી

સમૃદ્ધ કોઈ કૃતિ હોઈ શકે ખરી? એ બે એક વિરલ સંભાવના છે, તો એને વિશેનો આ મર્મ પણ શું એક આકલિત સંભાવના જ નથી? તેઓ કહે છે, કે ‘અર્થઘટનમાં મધ્યમ કક્ષાની બુદ્ધિવાળા લોકો જ મોટે ભાજે રાચતા હોય છે. આ તદ્દન સાચું છે, પણ મોટાભાગના વિવેચકો જ્યારે મધ્યમ કક્ષાની બુદ્ધિવાળા જ હોય, અને અર્થઘટનમાં તો શું, કશામાંયે રાચતા ન હોય, તો એ બંને પ્રસંગે શું કરવું?

ત્યારે વિવેચના પોતે જ પ્રશ્નાર્થ હેઠળ આવી જાય છે, આપણી આંતરે એ જ દશા છે. એ કેન્દ્રસ્થ પ્રશ્નની આસપાસ આવા આવા અનેક પ્રશ્નો ઊપસી આવ્યા છે :

ફિલસૂફી જેમનો આધાર હોય તેવા વિવેચકો આપણી વચ્ચે છે? કયા? કેટલા વિવેચકો કયા પણ દાર્શનિક આધારો સાથે સાહિત્યકલા સાથે પાતું પાડે છે? રસવાદની પરમ્પરા આપણને સંસ્કૃત સાહિત્યના યોગે કરીને સાંપડી હતી, અને રસવાદીઓ પ્રત્યક્ષિગ્નાવાદી દર્શનને વરેલા હતા, આપણા કયા વિવેચકોમાં આ સાતત્ય જોવા મળે છે? આપણા પડિતો ભરત કે અભિનવગુપ્તનાં અથવા તો કુન્તક કે આનન્દવર્ધનનાં શાસ્ત્રોના યથેચ્છ અનુવાદો આપે છે, પણ એ સૌની પરમ્પરામાં કદી પણ પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરે છે? આ વિચ્છેદ અનેક રીતે સાતત્યની જે અસંભવિતતા સૂચવે છે તેનો કોઈ વિચાર આપણે ત્યાં થયો છે? સંસ્કૃત રસ-સિદ્ધાન્તની વારતહેવારે સર્વોપરીતા હિચ્ચારવી અને પ્રત્યક્ષ ભૂમિકાએ વિવેચનાત્મક ઘટસ્થાન્યાર આચરવો—જોકે એવું પણ હોય, તો કે મેનકથિત ‘કેટોકટી’ વરતાય. પશ્ચિમમાં આને જે વિચારાય છે તે બધું આપણે ત્યાં તો સદીઓ પહેલાં હતું એવી આત્મચરિત્ર સેવન કરવાથી આપણે દહાડો વળ્યો છે ખરો? એમ કહેવું તે બદવાસ છે અને એવો આત્મસંતોષ સંઘરી રાખેલી જડતાનું જ ખીજું નામ છે. ‘અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યવિવેચનની એક દિશાભૂલ’ શીર્ષકથી ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ ‘અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્ય વિવેચન’ તેના પ્રારંભથી પાશ્ચાત્ય પ્રણાલીનું અનુસરણ કર્યું, અને અહીંની પ્રાણવાન પ્રાચીન પ્રણાલીનો અનાદર કર્યો તે ખોટી દિશાનું ‘પગલું’ હતું એમ જે કહ્યું છે તે તો પરમ્પરાપ્રતિષ્ઠ સમકાલીનોત્તમ જ વીસી-ત્રીસીના પૂર્વસરિઓની ભૂલ સૂચવે છે, નહિ કે આધુનિકતાની. જે નવ વિશ્વાસની, બંને પ્રણાલીમાંથી, તેમણે સમાન્તરતા સૂચવી છે તે ખાસ્સા તુલનાત્મક અભ્યાસને માટે સૂચવી છે. એમની દષ્ટિએ આપણે પ્રાચીન સાહિત્યવિચાર કેટલીક બાબતોમાં જે ‘વધુ ચોક્કસ’, ‘વધુ સ્પષ્ટ’ કે ‘વધુ

તર્કસંગત' હોય, તો તેની તુલનાકારોએ સમીક્ષા કરવી ઘટે છે. પરંતુ દિશાભૂલ દર્શાવીને ડો. ભાયાણીએ પશ્ચિમની દિશા છોડી દેવાનું તો નથી જ કહ્યું !

સંસ્કૃત વિવેચનાને માત્ર અતિહાસિક મૂલ્યને રૂપે ન જોઈએ, તેને નકામી નથી એમ કહીએ એ જેટલું સાચું છે, તેટલું એ પણ સાચું છે, કે એ પરમ્પરાનું સાતત્ય બધી જ સંસ્કૃત મૂલ્ય ભારતીય ભાષાઓના સાહિત્યવિવેચનમાં કેમ તૂટી ગયું છે તેનો પગમર્શ કરીએ, અને સમ સામયિક સાહિત્યકૃતિઓને વિશેના તેના વિનિયોગમા રહેલી ભૂંઝવણો, મર્યાદાઓ અને કુણ્ડાઓનો ચોક્કસ વિચાર કરીએ. હું કાન્ટ, ભવભૂતિ, જયન્નાથનું તુલનાવાચી અધ્યયન કરી લઉં — તમે તેટલું નિષ્ફળ કે ઓછું નિષ્ફળ, એટલા માટે કે તુલનાત્મક અધ્યયનોમાં સફળતાનો વિધાયક માન-દણ્ડ કયો તે નક્કી કરી શકાતું નથી, — તો મારી પ્રત્યક્ષ વિવેચનામા રો દેર પડે ? હું 'દર્શન' કે 'કૃષ્ણ' જેવા અતિમે (1) છોડીને વિભાવનાત્મક સતુલન સાધું, એપિસ્ટીમેોલોજીની ભૂમિકાએ, તોપણ કૃતિના પ્રત્યક્ષ વિવેચનને ટાળે એ મને કઈ વિવેચનાત્મક પદ્ધતિ અર્પે છે ? કયા ઓબરો અર્પે ? જવાબ એ છે કે કશું કે તો અર્પે જ છે, પરંતુ ખરો જવાબ એ છે, કે એવી ચોક્કસ અને સાચી તુલનાઓ બે પ્રવાહોને વિશેની મારી સૈદ્ધાન્તિક સમજમાં વધારો કરે છે અને અન્યોની ઝેરસમજમાં ઘટાડો કરે છે, તુલનાપરક વિદ્વાતા સ્વઅર્થે જ હોય છે, એનો પ્રત્યક્ષ વિવેચના સાથે પ્રભાવક યોગ જોભો કરવાનું બાકી રહે છે. પાણિનના વિકસનને માટે આવા અધ્યયનો વિવેચકો વડે થાય, તો તેથી તેટલો ઉપકાર છે, ન વધુ પણ પ્રસ્તુત પ્રશ્ન તો આ છે, કે એવે કયા છે ?

જે વિવેચકો, ભાયાણીસાહેબે જેમને સાહિત્યના અધ્યાપકો કહ્યા છે, એમણે આપેલાં નામો વાપરીને એમની જ ટીકા વિસ્તારીને, કહ્યું, કે, એલિથટ, રિચર્ડ્ઝ, ટેયટ, વિમ્સેટ, વેલકે, થાકોલ્સન, ફાઉલર, બાથે, ફાય વગેરે થયા જ નથી એમ માનીને ગ્રન્થાવવાની પ્રથાને વરેલા છે, તે વિવેચકો શુ ભામહ, દણ્ડી, મગ્મટ, આનન્દવર્ધન, કુન્તક, જયન્નાથ, વિશ્વનાથ કે અલિનવણ્ણતનો તેમના વર્તમાન જીવનકાળ દરમ્યાન કહી પણ અભ્યાસ કરવા જવાના છે ખરા ? આપણી વિવેચનવિષયક કટોકટીના કારણે આપણે માત્ર રૂપનિર્મિતવાદને, સંરચનાવાદને કે પશ્ચિમના કોઈ પણ વાદ-વિચારને વરીએ તેમા નથી; તો, આપણી પ્રાચીન સંસ્કૃતપરમ્પરાને આપણે સંગીરેષ જોતા નથી તેમા પણ નથી; કે આપણે તુલનાવાચી અધ્યયનો

વડે બંને પ્રેક્ષાલીઓનું સ્વાસ્થ્ય ચિંતવતા નથી તેમાં પણ નથી. આપણી કટોકટીનાં કારણોનું એક જ મૂળ છે, કે આપણે કથાપને વરલા નથી. આપણા સમકાલીન વિવેચકે કશી કંઠી બાંધી જ નથી, દિશા પકડી જ નથી, પછી દિશાભૂલનો પ્રશ્ન જ ક્યાંથી ઉદ્ભવે ? ફ્રી-લાન્સ જર્નાલિસ્ટ શૈલીનાં, પરન્તુ તેયે નિમ્નતર, લખાણોની કક્ષાએ થયેલો આપણો વિનિપાત આમ અકારણ નથી, બલકે એને માટેનો કેટલાકનો પક્ષપાત અને કેટલાકને હકવા સકારણ છે : એમાં ખાસ્સું કહે છે : ફિલસૂફી, વાદવિચાર, પદ્ધતિ કે એબર તો શું વિવેચકૃતિની હાજરી પણ આવશ્યક નથી, કાગળપેનનું હોવું અનિવાર્ય છે ખરું...

પોલ દ મેનનું તો એટલું જ લાગ્ય છે, કે એ, સાહિત્યવિવેચનને ફિલસૂફીને બદલે સમાજ-વિજ્ઞાનો પ્રતિ ધસતું બેઠું શક્યા. આપણે ગાંધી-યુગમાં અદના આદમીનું જીવન, સાહિત્યની સામગ્રી બને એવી સમજ કેન્દ્રસ્થ કરી શકેલા. પણ કાલેલકર આદિ વડે પ્રસૂત સમાજ-સંસ્કૃતિ-લક્ષી સાહિત્યવિચારનો પછી, આપણે ત્યાં કશો પિપ્પડ બંધાયો નથી. સમાજ-વિજ્ઞાનો જમનો આધાર હોય એવા વિવેચક તો ગાંધીયુગે પણ નથી આપ્યા, તો આજે તો હોય જ ક્યાંથી ? સાહિત્યવિવેચનને એવા પરિવેશ વચ્ચે ખિલવવાની એ યોગ્ય ધડી હતી, પણ એ ચૂકી જવાઈ છે. છેલ્લે સંરચનાવાદ કે ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાની વાત આવી ત્યારે કેટલાક ગાંધીયુગીન સારસ્વતોને એવી આશા બંધાઈ હતી, કે આ તો અમે કહેતા હતા તે જ છે, ને તે જ હવે વિકસી રહ્યું છે, જીતવાના અમે જ છીએ...

પોતાની શ્રદ્ધાએને સિદ્ધાન્ત લગી નહિ વિકસાવી શકેલા અને તરતના રૂપનિર્મિતિવાદને વાંઝણી શંકાથી બેનારા, આ 'જીવન'વાદીઓ, જૂના-નવા બંને, યુજરાતી વિવેચન-સાહિત્યની મોટામાં મોટી કુપડાઓ છે, કેમ કે હમેશાં તેઓ 'જીવન', 'લોકો', 'પ્રબલિમખેતા', 'સમાજ', 'લોકપ્રિયતા' વગેરે વગેરે શબ્દો કશી, વ્યાખ્યા વિના, નેઈવલી, જૂની ઢાલ તરીકે વાપરે છે અને પોતાની વિચાર-જડતાને સલુકાઈથી સાચવી લે છે. આ વિવેચકો-  
(1)એ સમાજશાસ્ત્ર, ઇતિહાસ, સંકેતવિજ્ઞાન, ભાષાવિજ્ઞાન, નૃવંશ-વિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન વગેરેનું એકઠેએકથી જ્ઞાન મેળવવાની જરૂર છે, અને ખાસ તો, સર્જનાત્મક સાહિત્ય નિયમિતપણે વાંચવાની ટેવ પાડવાની જરૂર છે. ઇકાલોજ કે એથોલોજ જેવા ઉચ્ચારો કરનારે કઈ ઉત્તમ સાહિત્યકૃતિઓ વાંચી છે તે પ્રશ્ન હવે તો મહત્વનો બની ગયો છે.

જીવનમાં તો કશી પણ ચીજનો સમાહાર છે, પણ સાહિત્યમાં ? સાહિત્યમાં કશી પણ ચીજનો જરૂર પડે પરિહાર કરાતો હોય છે, એ કેમ ? અને એથી શું સિદ્ધ થયું ? એવા પ્રશ્નોની દિશામાં પદ્ધતિપુરસ્કર આગળ વધી શકાય. ‘સબ્જેક્ટ’ અને ‘ઓબ્જેક્ટ’ના ધ્રુવોને લેવી સ્ટ્રીસની વિચારધારા ‘ઇન્ટર સબ્જેક્ટિવ’ના વિભાવથી છેદી નાખે છે ત્યારે એપિસ્ટી યોલોજી અને ઓન્ટોલોજીના બંને સ્તરે એક વ્યાપક અને એટલું જ મૂળગામી પરિવર્તન પ્રસરે છે. સાહિત્યનું સમાજશાસ્ત્ર રચનારને કે સમાજ-વિજ્ઞાનેની ભૂમિકાએ સાહિત્યવિચારનો વિકાસ ઇચ્છનારને આ નવ્ય વિભાવોનું વિસ્મરણ પરવડે જ શી રીતે ? પણ પ્રસ્તુત પ્રશ્ન તો મૂળનો છે, કે કયા છે એ વિવેચકો ?

કથા બાદ દબાણે હેઠળ, આ પ્રદેશમાં, કોઈ ‘દલિત કવિતા’ કે ‘માર્ક્સવાદ’ એમ બોલે છે ત્યારે, અથવા કોઈ, “માર્ક્સવાદી વિવેચન” આપણે ત્યાં કેમ નથી, હોયું જોઈએ.” કહીને મહત્વની યાદ અપાવ્યાનો દેખાવ કરે છે ત્યારે આ લખનારને માત્ર હસવું આવે છે ! કથા કારેરપો-નિંગ ફિનોમિનનને વર્ણવ્યા વિના કે ધ્યાનમાં લીધા વિના આ બધા સંકેતોને વાપરવાથી ઘણી વાર તો એના વાચ્યાર્થનો બોધ પણ મળતો નથી ! રસવાદીઓની પરિભાષા પછી આપણને રૂપનિર્મિતિવાદીઓની મેટા-ફોરિકલ પરિભાષા મળી, પણ સંકેતવિજ્ઞાન સંરચનાવાદ વડે પુરસ્કૃત મેથડોલોજિકલ પરિભાષા હજી મળી નથી. પરિણામે, આપણી વિવેચનવાદનું હજી કશું નોંધપાત્ર ટેકસ્તર બધાયું નથી અને તેમાં આપણી કૃદકા લગાવવાને પ્રેરતી આ વાનરવૃત્તિનો ફાળો ઓછો નથી.

એટલે કે, આપણી પાસે બંને મુખ્ય ધારાનો પરિચય કરાવતા વિવેચકવર્ગો નથી — નથી ફિલસૂફીને વરેલા વિવેચકો કે નથી સમાજ-વિજ્ઞાનેને વરેલા વિવેચકો. રસચાખડચાઓના પુરુષાર્થને અપવાદનું મૂલ્ય આપીએ તોપણ મોટાભાગના તો નિરાધાર લપટુ લખનારા લેખકો છે પોતે કોઈ વાદ વિચારમાં માનતા નથી, અથવા તો પોતાનો તો સાહિત્ય-વાદ છે એવી શોખી કરીને સમજદારમાં અપવાની કુશળતા એ લોકોએ ઝગવી લીધી છે ખરેખર તો એક બૌદ્ધિક તરીકે સાહિત્યકલાનું પરિશીલન કરવાને જોઈના ખમીરનો આપણામાં અભાવ છે, એક પ્રબળ તરીકે હજી આપણે પહોંતી છીએ, આપણી પુખ્તતાનું આ મૂળની ઊણપને લીધે વિક-સન થતું નથી, હજી આપણે ઘણી વાતે ‘ન્હાના’ છીએ.

વિચારો અને વિભાવો સાથે પાનું પાડતાં, નહિતર, આપણને રૂપનિર્મિતિવાદ છેલ્લી પચીસીમાં પ્રવેશ્યો ત્યારનું આવડી ગયું હોત. કોઈ પણ વાદવિચારમાં, પ્રતીત થયેલા સત્યને વિશેષું દલીલરણ હોય છે, આવશ્યક પ્રસરણ હોય છે, એટલું જ નહિ, પરંતુ તેને વિશિષ્ટ પદ્ધતિ વડે ઝોંક ઝાળખી શકાય તેવો ઘાટ અપાયો હોય છે. એવા મૂર્ત સત્યને ખીન્ને વાદવિચાર પછી બદલે છે, કહેા કે બદલાયેલી દષ્ટિભંગિથી, જુદા પરિપ્રેક્ષથી, નવી પદ્ધતિથી એ જ સત્યનું ખીજ સત્યમાં રૂપાંતર કરી લેવાય છે. વિકાસના ઇતિહાસની આ ગતિવિધિ પ્રમાણુવાને માટેનાં ઉત્સાહ, કાળજી, ખેલદિલી આપણામાં નથી; એટલે આપણી વચ્ચે બૌદ્ધિક અ-પ્રામાણિકો વધુ છે, જડભરતો વધુ છે — અને ત્યારે, દ મેનન્કથિત કટોકટી અસંભવ છે; સુરેશ બેખીની કલામર્મને છતો કરતી, સદા પશ્ચિમ આદિ વૈશ્વિક સંદર્ભોમાં ભગતી દષ્ટિનું એમની જેમ આવશ્યક નિજ નિસ્ચન્દન કરી લેવાનું ખીજઓ માટે શક્ય નથી, એવું ‘એલેક્ટ્રિસિઝમ’ ધારનારા વિરલ છે. ડૉ. લાયાણીનો સંસ્કૃત-રાગ પણ અનુકરણીય બને તેવું કૌવત આપણું નથી. આ વિવિધ દિશાઓમાં આપણે ગતિ નથી કરી શકતા, તેનું મૂળ કારણ આ સૌને ધારી શકે એવું ‘ફિટીક્લ મેટ્રિક્સ’ આપણી પાસે નથી. અહીં, પુસ્તકના ઉત્સાર્ધમાં તે જિહ્વું કરવાના નમ્ર પ્રયાસ છે. ભોંય નથો તેથી ખીજનિષ્પેષ ફળતો નથી, ગર્ભાધાન થતું નથી, અહીં એવી ભોંય જિભી કરવી છે.

બૌદ્ધિકતા, તર્ક, વિચાર કે એ દિશાની નવતાના વિરોધીઓને ‘મિસોલોજિસ્ટ’ કહેવાય છે. એવા બુદ્ધિ-ધુણે આપણે ત્યાં આજે વધુ ને વધુ ઉભરાતા રહ્યા છે અને વિવેચનાના સત્યને તેમ જ મૂલ્યને અધારામાં રાખી રહ્યા છે. તેમણે નિરસન કરવાની ઘડી આવી લાગી છે, આપણે તે કરીએ.

# હરિતી પાઈપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



વિતરણ :  
 ખાંસિઓલેક્ટ્રિકલ  
 ઇન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ  
 ૨૬૪ માન પોર્ટ-૨, પુણે ૪૦૦ ૦૨૧  
 ૭ પશ્ચિમ અર્બન-૧ રોડ ને. ૭ એ રાષ્ટ્રીય રૂ. ૧૦૦

CHAITRA-PIL-116 GJ



## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, created in different parts

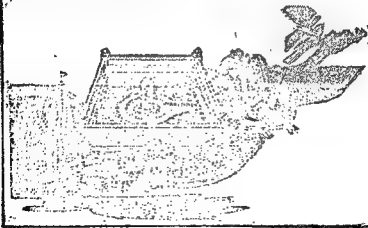
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

हृदये प्रविष्टेन दिव्यायेन शंकरेण  
केशिनमुपस्थित्य सखी तत्रापि ललाटाय

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*



**MAFATIL GROUP**



## અનુક્રમ

(૧) બૃટ કાળે	ભૂપેશ અમ્બધુ	૫	૧
(૨) વિવેચનના બે આડ	હા-સ-જેઓર્ગિઝામેર	૫	૧૫
(૩) સાહિત્યવિદ્યાતક સાહિત્યભાષા	અનુ ઉરિવલ્લભ બાવાણી		
(૪) અત્રત્ર	એન એ સ્કોટ	૫	૧૭
(૫) વિવેચનની દશા અને દિશા	સુરેશ જોષી	૫	૧૯
	ગુમન શાહ	૫	૨૪

એતદ્-૫૩

# એતદ્

આગસ્ટ ૧૯૮૨ વર્ષ ૫ અંક ૫૩

ત્રીઓ

સૌ. ઉપા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફોર્મ ૪, વડોદરા, ૩૬૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડી બી/૬, ફેટેડ રૂઝ, કોસ વી રોડ, ચાન્નાદેવ,  
મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ કો/૨૦, એવિઝ એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ ધાટકોપર  
(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૫૨૫૮

જવાબબદારવાનાં રેથળા

જયંત પારેખ મુબઈ રસિક શાહ મુબઈ

પ્રા મુકુદ દેવે 'વસંત સેતુબદ્ધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સહમાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ રતનપેળ અમદાવાદ

સ પ દ્વિતીય પત્રવ્યવહાર સૌ ઉપા જોષીના સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પદ્ધતિએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સંઘર્ષ પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

સૌ ઉપા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફોર્મ ૪ વડોદરા ૩૬૦૦૦૨

ફરતો મેવાડો

ઇન્દુ ગોસ્વામી

નથી છેડો નથી છૂટકો  
મધકહિતાર મોજડી થઈને  
મહેરામણ  
ક્યાં નાંખરશે  
ગજવામાં પાણીનો પડાચોય નથી  
આંખ એક ખૂણેથી બીજે ખૂણે  
ફરતો કારાવાસ છે  
ઝરણું નદી છોટો ઢરણું  
સઘળું  
ભૂતિયા ટાવરના ડંકા  
ડંકે ડંકે  
વહેતી વારતા પર  
કાન મંડાય ન મંડાય ને  
ભિડતે ભાલે આરણ બંહાર આવે  
છે કોઈ જોખોએક જોયાનો  
જનપતિ  
તાડ ફરફરે છે  
હાડ બળબળે છે  
હિમ્મતના પેટમાં મૂગબળ ફરતું નથી  
છે કોઈ  
તેનીસ કોટિ તાડ પર

૧  
૨  
૩  
તા

## ત્રિશંકુરાયનો તરવૈયો

પણ આભ  
 ક્યારે જિંમું આભ નહોતું  
 વણમાગ્યું ટપકી પડે એવું નામસ્તો  
 કાળા માયાતું કપાળ  
 તે કૂટ્યા કરો કક્કાની જેમ :  
 લોહીમાં કપાય  
 કલકલિયો તો છે નહીં કે ભૂફાંજ દઈ  
 કળણમાં ફેદી  
 કલમી આંખો જિંમું લાવે  
 મન ॥ તો મંજરી છે  
 વા છે તો વૈશાખ

પણ આપણ કામ તો કે થડવડ  
 જીવ તો કે જનોઈવડ  
 પછી  
 કાળા અક્ષરને કુહાડે મારે કોણ  
 હું હવે ભણીનેઈ  
 હિંબરે ફૂલ નહીં મૂકું  
 કંકુ કે ચોખ્ખા કે ચપટીને ચાકડે  
 નહીં ચકું  
 અઢે દારકો થવા-  
 'આ રે લાઈ જીટ' એવું'ય નહીં બહુ :  
 પુરનારે અહીં પરથમથી જ  
 પત્રમાં  
 કાડિયાડું પૂરી દીધું છે  
 મારો મેવાડો એમ કંઈ  
 મારા ખલાને લારે નહીં પડે  
 બહુ બહુ તો...

તું નિષિડ અરણ્ય  
ધરતીની જાતી પર ફૂટેલાં  
વદામરંગી બે શૃંગો તું,  
તું વૃક્ષોનો ચંદનવલ્લે વ્યાપ,  
લીલાકથા ઝરનો દરિયો તું  
તું કંટકવાળું લોહી—  
રુક્ષ ખાલ પર.

તારા હોઠથી સરેલા શબ્દો જ  
દબની શિખાઓ છે,  
શાખાઓ તારી આંગળીઓ,  
હથેલી : પાંદડાં.  
તું વૃક્ષોને વીંટળાય  
આગ્રિયાઓ થઈ થઈને,  
સૂતેલા પહોડો તારાં પડખાં  
ભૂઓ ખીણોમાં ઢળતા ઢાળ  
કંપાવી દે મારાં પાતાળને  
એ પ્રબલિત ભૂમિ તે તું. જ...  
તારી જાતીનાં પંખીઓ ભીડે  
જૂડે ટેકરીઓ જાતીમાં,  
કુવારી ધરા સુખડગંધી—  
તારી કાયાનો તરલોટો  
ને ભરડો લેતી કટિમેખલા નદીતું  
વ્યથા વિવશ વહેતું એટલે તું.

નિર્મળ નિર્ઝરના  
તળિયે ઝગમગતી  
તારી આંખો - ફૂકા !

ઉપર તારાં તડકિત ઉન્નત શૃંગો  
ને પાતાળમાં યજ્ઞવેદી  
તું પ્રગટું પ્રગટું થતી આગ  
જ્વળેને આલિંગતી  
નજર સોઢીહાણ્ય,  
તું જ્વળેની ટશર  
રુક્ષ પવનો રમે કેશમાં  
તારી ઉઘ્ઘવાસિત હવા  
રીંછ થઈ રસ્તા સૂંઘે,  
ડોલતાં તરુઓનો કેદ તું...  
તું ગ ધની ખરબચડી ટેકરીઓ-  
શમણામાં સૂર્યોદય થાય  
ને ખીણોમાં ઝરણાં ફૂટે !  
પછી સવારે  
ખળખળ વહેવા માંડે અરણ્ય  
ખળખળ વહેવા માંડે તું —  
આ અરણ્યથી  
તે અરણ્ય સુધી...



## નિરીક્ષક

છ કાવ્યો

અનુ. સુરેશ નાથી  
હાલે હાલે ભાલે

પ્રકાશ પ્રવેશ છે ને મૂને યાદ આવે છે કે હું કોણ છું;  
એ પલ્લે ભીમો રહી છે.  
એનું નામ કહીને એ ચર્યાત કરે છે, (તમે 'તો સમજી જ  
ગયા હશો કે) એ નામ મારું છે,  
સાત શુદ્ધા દશ વરસો સુધી ચાલી આવેલી શુભાશી હું  
ફરીથી સ્વીકારું છું.

એનાં સ્મરણોનો ભાર એ મારા પર લાદે છે.  
રોજ-રોજનાં દુઃખકાંનો ભાર પણ એ મારા પર લાદે છે  
(એને જ તો કહીએ છીએ માનવીય પરિસ્થિતિ)  
હું એનો છુટ્ટો સેવક; હું એના પગ ધોઈ એવું એ ઇચ્છે.  
દરેક દર્પણમાં સંતાઈને એ મારા પર બસસી કરે,  
અળકતા સીસમમાંથી ને દુકાનોના કાચમાંથી પણ,  
આ કે તે સ્ત્રીએ એને ધૂતકારી કાઢ્યો છે, એતી વેદનામાંય  
મારે સહભાગી થવાનું.

એ હવે આ કવિતા મને લખાવે છે, જે મને જરાય અમતી નથી.  
હાલી બેન્ડો-સેકસન ભાષા શીખવાની મારે ચર્યાત  
(હાલ પૂરતી) કરવી જોઈએ એવી એની જીદ છે.  
મરી ગયેલા સૈનિકોની પીરપૂજા કરવા માટે મને એણે  
સમ્મત કર્યા છે — એ એવા  
સોઠા છે જેમની સાથે મને એક શબ્દ સરખો બોલવાનું ન સૂઝે.  
હવે દાદરને છેલ્લે પગથિયે, મને લાગે છે કે મારી સાથે  
અડોઅડ જ છે.

એ મારા પગલાંમાં છે, મારા અવાજમાં છે.

એવી એકેય વિગત નથી જેમાં એ નથી. અને એનો ભાર  
અણગમે છે.

એને ભાગ્યે જ કશું દેખાય છે એવું કહેવાનો મને ખૂબ સંતોષ છે.  
હું જાળાકાર કોટડીમાં છું અને જેનો છેડો જ દેખાતો નથી  
એવી દીવાલો મને ઘેરી વળે છે.

અમારામાંથી કોઈ કોઈને છેતરવું નથી, પણ અમે જન્ને જૂઠું  
ભેલીએ છીએ.

અમે એકબીજાને સારી પેઠે જાણખીએ છીએ, અમે તો કદી  
વિખૂટા ન પડનારા ભાઈઓ.

મારા જ ખ્યાલામાંથી તું પાણી પીએ અને મારો જ રોટલો તું  
હડપ કરી જાય.

આપઘાતનું જારણું તો ખુલ્લું જ છે, પણ ધર્મીયારો ભારપૂર્વક કહે  
છે કે જી પરલોકમાંય હું મારી જ રાહ જોતો હોઈશ.

ત્યાં પહોંચવા માટે નિસરણી મૂકવી પડે. દાદર છે જ નહિ.  
 અબ્બવરથાના ઉકરડા સિવાય કાતરિયામાં ખીજુ શોધવાનું ચ શું હોય ?  
 ત્યાં બેજની વાસ આવે છે.  
 પાછલો પહોર સૂકવવા નાખેલાં કપડાંમાં થઈને ત્યાં પ્રવેશ છે.  
 જાપરાની વળીઓ માથા નજીક તોળાઈ રહે છે,  
 કોઈ ત્યાં પગ મૂકવાની હિંમત કરતું નથી, ફરસ પથુ સડી ગઈ છે.  
 એક સંકેલી લેવાય એવો ખાટલો, તેય ભાંગેલો.  
 થોડાંક નકામાં થઈ ગયેલાં જાભરો,  
 મરી ગયેલ વૃદ્ધની ડેલણુપુરથી,  
 દીવો મૂકવાની ખેઠક  
 એક જોળી, એની ઝૂલના તાંતણેતાંતણા છૂટા.  
 ખીજો સાજસરંજમ ને કાગલો,  
 સૈન્યમાં સેવા બળવ્યા મદલનો એકાદ બિલ્લો.  
 એક જૂની કાલસાવાળી ઇસ્ત્રી,  
 સમયસર થમ્મી ગયેલું એક ઘડિયાળ, એનું લોલક ભાંગેલું.  
 ઢોળ જિખડી ગયું ■ એવી ફેઈમ, એમાં કશું મઢયું નથી.  
 પૂઠાંની શતરંજ, થોડાં ભાંગેલાં પ્યાદાં.  
 માત્ર ખે જ પગવાળી એક સગડી  
 ચામડાની પેટી.  
 કૂગાઈ જોડેલી જૂની વાતાની ચોપડી, એનું નામ કારીગરીથી 'કાતરેલું',  
 એક હાંબિ — એ ગમે તેની હોઈ શકે.  
 ઘસાઈ ગયેલું ચામડું — એક વાર એને વ્યાધ્યયર્મ કહેતા હતા.  
 એક ચાવી — એનું તાણું ખોવાઈ ગયું છે.

કાતરિયામાં આપણને ખીજું શું જોવા મળે ?

આ બધું સટરપટર જ ને !

વિસ્મૃતિને માટે, બધી જ ભૂલાઈ ગયેલી વસ્તુઓ માટે

મેં આ સમારક રચ્યું છે.

‘ (એ કાંસાના બેટણુ ટકી રહે એવું નધા તે નિર્વિવાદ )

હવે એ પણ આ બધી વસ્તુઓમાં જોવાઈ જશે.

જ્યારે જ્યારે હું દર્પણમાંના ચહેરા તરફ જોઉં છું  
 ત્યારે ક્યો ચહેરો મને જોઈ રહ્યો છે તે મને સમજાતું નથી.  
 ક્યો વૃદ્ધ ચહેરો નિઃશબ્દ અને કલાન્ત ક્રોધથી  
 પોતાનું અતિભિન્ન શોધી રહ્યો છે તે હું જાણતો નથી.  
 અન્ધારાને કારણે મારું તો બધું જ ધીમું,  
 મારા હાથ વડે હું મારા ચહેરાના જિંયાનીચા ભાગને ઝાળતું,  
 પ્રકાશનો એક ઝળકારો મારામાં પ્રવેશે  
 તારા વાળનું હું અનુમાન કરી લઉં.  
 એ રાખેડી રંગના અને સાથે સાથે સોનેરી પંજુ ખરા !  
 હું ફરીથી કહું છું કે મેં કશું ઝીઝું બોધું નથી.  
 જે બોધું છે તે તો વસ્તુઓની ઉપરની તુચ્છ ભાવના.  
 આ કહાવણુસર્યા શબ્દો મિલનના છે, ને એમાં ખાતદાની છે.  
 પણ મને પત્રોના અને શુલાઓના વિચાર આવે છે.  
 મને એમ પણ થાય છે કે જો હું મારો ચહેરોમહોરો જોઈ શકું  
 તો હું કાણ છું તે, આ મહામૂલા નમતા પહોરે, જાણી તો શકું.

જુદાં જુદાં પચાસ જગત મારા ટેબલ પર પડ્યાં છે,  
 મારા ઓરડામાં ઝાંટા મારે છે, નળ ખોલી નાખે ■  
 મારા તરફ જુએ છે અને મને ખોલાવે છે  
 અને મારા શરીરના દુકડાઓને એમની વચ્ચે વહેંચી દે છે.  
 મારા નાભમાં પચાસ જણ વસે છે,  
 મારી મૃત માતાના પત્રો વાંચે છે,  
 એઓ જાપાને કાન દઈને નિરર્થક પ્રતિહાસના ધબકારા સાંભળે છે,  
 પ્રતિહાસના ઉકરડા પાસે પડેલી  
 એન્કાનની પીળી રેતીને પંપાળે છે,  
 કે પછી અનેક મુખ, નાક, ફેફસાં  
 ચિરકાળના વાળ અને મૂળ—  
 આ બધાએ ગજબનાઠે બદલી નાખેલાં  
 પાણીને પીએ છે, દુવાને શ્વસે છે.  
 દિવસની આ વેળાએ  
 ડેળના પાન મારે માથે છાયા કરે છે.  
 એક માંખી બહુબલે છે અને એક નાતું વાદળ  
 નથી ખસતું કે નથી ગાજતું.  
 હું માકસ વાંચું છું ને જલ્દી છું  
 કે પ્રતિહાસ એવું પુનરાવર્તન ક્યાં કરે છે  
 એને એ એવું ફારસ છે  
 જે આપણને રડાવે છે.  
 મારા બાળકોનાં મુખ પરની મુદ્દાઓને હું પંપાળું છું  
 એઓ નવા ઉકરડાઓ વચ્ચે મરી જશે.

સિનેમામાં હું પથ્થરની બાડી દીવાલથી ઘેરાયેલાં

સાંકડાં બારણાં આગળ દૂંટિયું વળીને પડેલા

આંખોથી અને શબ્દોથી ગૂંચળાયેલા

ઈવાનને જોઈ 'હું'.

એ કટાર અને ઝેરથી બચી ગયો છે

કારણ કે ઇતિહાસ ફરી ફરી પુનરાવર્તન પામતું

એક ફારસ છે.

મારા ખાટલાના પાયા આગળ,

ધુરશીઆ ઉપર અને ટેબલ ઉપર

મારી ચોપડીઓનો ઢગલો પડ્યો છે.

ત્યાં મને યાદ આવે છે કે જન્મવાનો વખત થયો છે,

હોરેસના શબ્દો અને આ નાનું ઘર—

ઝોટલાથી જ હું સન્તોષાઈ જવાનો નથી.

હું સમુદ્રના ઉછાળા સામે છાતી કાઢીને બિલો રહેવાનો નથી.

કે હું પવન પર સરકાયે જવાનો નથી

હું મારા ઘરમાં રહેવાનો નથી.

હું ફરી ફરી જીવ્યા કરીશ

આ સુંદર શબ્દો

વારે વારે છેતર્યા કરશે

વિકૃત ગયેલી વાસનાઓના પવનનો ઓઝો

કે પ્રેમની રમત.

હું કાગળો પર દસ્તખત કરું છું જે કદાચને લંબાવે છે,

ખીજા શબ્દોમાં કહું તો જરૂરિયાતને કે વિષાદને લંબાવે છે

જંગલમાં માણસો મરે છે અને લડે છે,

હું સિગારેટ સળગાઈ છું

અને એને ધ્યાસ અર્થહીન જાતમાં

વહેંચી નાખું છું.

શુધનની સમજૂતી અને મરણની જાસૂસી      વેશિન્ડન ડેવગડો

વાસ્તવિકતા મારાં કાગળિયાં એકઠાં કરે છે,  
મારા ઘરમાંના અસખાખને વ્યવસ્થિત ગોઠવે છે,  
કુશળતાથી ચોકમાં ઢગલે વળે છે  
સમુદમાં તરે છે  
બજારમાં એની સોડમથી બહેરાત કરે છે  
મારાં સ્વપ્નોમાં એ પિરામિડો અને શબ્દોને રચે છે.

વાસ્તવિકતા મને લપેટી લે છે  
અને એ ખુશખુશ હવા અને હાપાંથી ભરી ભરી છે,  
જ્યાં જાઉં ત્યાં એને વાંચું, એના જ શ્વાસ લઉં.  
એના આકાર વિશે ગોટાળો ભીલો કરું ને એની જોડે ભટકાઈ પડું  
અથવા એકાએક ખસે ને મારી જોડે અથકાઈ પડે.  
આ રીતે કે તે રીતે એ નસોમોરોને છૂંદી નાખે.

વાસ્તવિકતા

મારામાં છે,  
હું એનો નિર્ણય કરું, પહેલેથી એને કળા જાઉં, એની ખાતરી  
કરી લઉં

અને ભૂલો કરું :

આ દુરાશય વાસ્તવિકતા

મારા પર રાજ કરે છે.

પયારીમાં હું શ્વાસ લઉં છું; વાસ્તવિકતા મારામાં શ્વાસ લે છે.

એકાદ દિવસે કે એકાદ રાતે

હું શ્વાસ લેતો બંધ થઈ જઈશ

અને વાસ્તવિકતા મારા ઘરમાંથી, મારી પયારીમાંથી,

મારા ચરીરમાંથી અને મારા આત્મામાંથી ચાલી ગઈ હશે.



એવાય દિવસો આવે-

શેકે વાથેલ

એવાય દિવસો આવે જ્યારે  
પોતાની હયાતીનું ય કોઈને ભાન ન રહેઃ  
જ્યારે જિન્દગી સંકોચાઈ અથ  
અને આપણે ઘાટે બહુ દુઃખી પડે,  
જ્યારે દરરોજ સવારે  
આપણી શિરાઓમાં લોહીને નવેસરથી જગાડવાનું  
કપડું અર્ધ પડે.

એ દિવસો

આપણા જ હાડપિંજર જોડે વાતો કરવાના,  
આપણી અંદર જ દુઃખી વળીને રહેવાના,  
એ હાડકાંઓ પર અંધારામાં આંસુ સારવાનાં,  
આપણી જ આંધળીને કંઈ તરીકે જોડવાના  
એ દિવસે જિન્દગીને કહી દેવું :  
આલી બાં, ઘરે કોઈ નથી :  
પછી કોઈક વાર આવજો.

અને બ્રહ્માંડના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો બધું જ યથાવત્—પૂર્વવત્...અને અખંડ. જે છે તે એક નિઃસીમ શૂન્યતા સિવાય ખીજું કંઈ નથી. અને એથીયે આગળ વધીને કહેવું હોય તો એ નિઃસીમ શૂન્યતાને એક મૃતદેહ રૂપે જ કદપવી પડે. બસ...એક મૃતદેહ અને એથી વધીને ખીજું કંઈ નહીં. હા...પૂછી શકાય ખરું, કે તો પછી આ બધું ધબકે છે તે શું છે? બ્રહ્માંડના પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ વિચારવાનું ચાલુ રાખીએ તો આ બધું ધબકે છે તેને, પ્રયત્નો તરીકે ઓળખાવી શકાય. મૃતદેહના શરીર પર પથરાયેલા અગણિત જંતુઓ...અને તેમાંના કોઈ એકે મૃતદેહને ફાલી ખાવાનો કરેલો પ્રયત્ન. હવે ફાલી ખાવાના એ પ્રયત્નમાં ને પ્રયત્નમાં મૃતદેહના હાથ પરનો એકાદ વાળ જે ઝાલી ભય તો તેને મજબૂત કહેવાય...બ્રહ્માંડના પરિપ્રેક્ષ્યમાં.

હવે થોડા સંકેતોનાં અને પછી વિચારીએ. બ્રહ્માંડ પરથી નીકળી સંકેતોનાં સંકેતોનાં, આકાશગંગાઓ...નિહારિકાઓ પર આવીએ. હજુ વધુ સંકેતોનાં અને તારાવિશ્વો...તારામંડળો પર આવીએ. હજુ સહેજ. બસ હવે એક જ તારો છે અને તારાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારવાનું છે. પરંતુ અહીં પણ વિચારવાની શરૂઆત જ થઈ નથી શકતી. વિચારવા માટે કોઈક અદ્દાત એકસૂત્રતામાં પણ વચ્ચે ક્યાંક તિરાડ જેવું-જોઈએ, વિચારવા માટે જે છે, તે ઉપરાંત પણ કશુંક જોઈએ, ક્યાંકનો ઉદ્ભવ કે ક્યાંકનો અંત જોઈએ. માત્ર વ્યાખ્યા કરતા અને વ્યાખ્યા જ કરતા કેવળ સનાતન ઉપર કશું વિચારી શકાય નહીં. આથી તારાઓના પરિપ્રેક્ષ્યમાં અગાઉ જેવું જ...નહીં ક્યાનો ઉદ્ભવ કે નહીં ક્યાનો અંત. હા, આજુબાજુ વીટળાયેલા અન્યકારના ગૂંચળામાં નાનાં, નાનાં પ્રકાશિત બિન્દુઓ વિખરાયેલાં પડ્યાં છે. કશુંક દર્શાવવું જ હોય તો જે છે તેને

‘ખદબદવું’ કહી શકાય. ‘અહીં’ પણ ‘જે’નું શબ્દનો આશરો લઈ શકાય. પરંતુ તેનાથી કોઈ વધુ સ્પષ્ટ ચિત્ર તો ન જ ભિપસાવી શકાય. અન્ધકારનાં અનંત આકારમાં વિખરાઈને પડેલાં નાનાં નાનાં પ્રકાશિત ગિન્દુઓની આબુખાબુ ખદબદવું.....કોનું...શા માટે...સી રીતે...કેમ...ક્યારે...ક્યાંથી...કયાં સુધી વગેરે બધું પ્રશ્નો તરીકે જ રહી જાય છે. ઉત્તર માટે ધારણાઓનો આધાર લેવા કરતાં વધુ સંકેતિય શકતું હોય તો...આગળ વધી શકાય.

હવે સંકેતિયાવાની સાથોસાથ, નજીક પણ આવતા જવાનું છે. અલગત, તારાની જ વાત છે — અંશુલિનિર્દેશ, સૂર્યના (આપણા તારાના) પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારવા તરફનો છે. આ સ્થળેથી એક સમયનું પરિમાણ ઉમેરી શકાશે એટલું જ. તેનાથી કંઈ ખાસ ફરક પડતો નથી, ખદબદાટમે બદલે સળવળાટ. સમયને આધારે સળવળાટને વધુ પામી શકાય નહિ,... સૂર્યના પરિપ્રેક્ષ્યમાં તો નહીં જ. આમ આટલું સંકેતિયા પછીય, જે વસ્તુ વિશે આપણે વાત કરવા માગીએ છીએ, તેનો ઉલ્લેખ એક ઘટના તરીકે તો ન જ કરી શકાય. અલગત, જેની આપણે વાત કરવા માગીએ છીએ — તેના અસ્તિત્વના મૂળમાં સૂર્ય જ હોવા છતાં પણ તે વસ્તુ કે જેની આપણે વાત કરવા માગીએ છીએ તેને.....જેમ ફિરજોને અલગ અલગ તારવી શકાતાં નથી તેમ, ધુમ્મસમાં રહેલા ધુમ્મસના એક કણ તરીકે જોવી પડે.

આ સૂર્યના પરિપ્રેક્ષ્યની વાત થઈ. હવે સંકેતિયાવાની માત્રા પહેલાં કરતાં ઘટશે. પરંતુ લાગશે એવું કે જાણે રીતસરનું સંકેતિય રચા છીએ.

અહંભાળામાં પ્રવેશ કરીએ અને નામની પરવા કર્યા વિના કોઈ નજીકના એકાદા અહંના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ. હવે જે નવું ઉમેરાતું તત્ત્વ છે, તે છે દિશા...અને જ્યાં જ્યાં દિશા હોય છે ત્યાં ત્યાં આંગળી ચીંધી શકાતી હોય છે. આથી હવે જ્યારે જ્યારે દર્શાવવાનું આવશે ત્યારે ત્યારે આંગળી ચીંધી શકાશે. પરંતુ વિચારવાનું આવશે ત્યારે ? અને જ્યાં સુધી અહંના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વાત થશે ત્યાં સુધી દર્શાવવાનું આવવાનું જ નથી...માત્ર વિચારવાનું જ આવશે. આ પરિપ્રેક્ષ્યમાં, સમગ્રને પણ એક ચહલપહલથી વધુ મહત્ત્વનું નહીં લેખી શકાય.....તો પછી આપણે જેની વાત કરવા માંગીએ છીએ તેને તો સાવ અદૃશ્ય, અનુલ્લેખનીય જ ગણી લેવાનું. હા, આ હળવી ચહલપહલમાં કેટલાક અવાજો રલા હોવાની શક્યતાનો, એક શક્યતા તરીકે વિચાર કરવાની શક્યતા આ પરિપ્રેક્ષ્યમાં

રહેલી છે.....એટલું નોંધવું રહ્યું. હવે આ શક્યતાને વિસ્તારીને ઝીણવટથી જોવી હોય તો વધુ સંકોચાવું પડે...નજીક આવવું પડે. મહો છોડીને, મહો મહો વચ્ચેના અવકાશમાં તરવું પડે.

સર્વા,

વધુ નજીક.....હજુ વધુ.

આવ્યા.

આ અવકાશના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો એમ લાગે કે, ખસ... કેવળ સાંનિધ્ય છે. બધું અડી અડીને 'વહી જાય છે, એટલું જ, દૂંઠમાં આપણે કરવા માંગીએ છીએ તે વાત.....વાત રૂપે નહીં, પરંતુ કોઈક નોંધ નં લઈ શકાય એવી અસ્પષ્ટતા રૂપે, દૃષ્ટિની સીમાથી જ રહીને, એ દૂરતામાં જ વિલીન થઈ જાય છે. અને આપણે કરવા માંગીએ છીએ એ વાતનો પિંડ જ બંધાતો નથી.

તો, જરાક વધુ સંકોચાઈ નહિ શકાય ?

જોઈએ.

હા, આપણે નજીક આવતાં આવતાં આ વાતાવરણ સુધી આવી પહોંચ્યા છીએ.

અહીં નવો પ્રવેશ પામનાર પરિમાણ છે સીમા, સર્પાદા...ક્ષિતિજ. આથી હવે વિચારનાર તમામ શક્યતાઓ એક ચોક્કસ ક્ષેત્ર ધારણ કરશે. હા, તો આ વાતાવરણના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ, તો સાંનિધ્યથી જરાક આગળ વધી શકાય અને એક સાતત્ય અભિમુખ થઈ સંપડે. અવકાશ-માંથી ચઢતપડત — એક ક્રિયા — નિર્ધારી શકાતી હતી. વાતાવરણમાંથી ચઢતપડત સાથે, ક્રિયા સાથે — એક પદાર્થ — એક કર્તા પણ નિર્ધારી શકાય, છતાં આ વાતાવરણના પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોતાં, પદાર્થો અને પરિસ્થિતિ-ઓ.....ક્રિયાઓ અને કર્તાઓ, આ બધા વચ્ચે હજુ કોઈક કડી અનુપ-સ્થિત લાગ્યા કરે.

આથી આપણે કરવા માંગીએ છીએ તે વાત વાતાવરણના પરિ-પ્રેક્ષ્યમાં, વાન તરીકે સ્વીકારીએ તોપણ.....અધ્યાહાર જ રહે છે.

અર્થાત્ હજુ વધુ સંકોચાવું પડશે.

— વું જ પડશે.

આ અક્ષાંશ-રેખાંશના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો આપણે બહુ બહુ તો આપણા સુધી આવી પહોંચીએ — આપણી વાત સુધી નહિ.

તો.

વધુ નજીક આવીએ અને આ પહોડો...નદીઓ...જંગલો...કોતરો અને ખેતરોના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો આપણા સુધી આવ્યા પછીનો આપણો, આપણા તરીકેનો સ્વીકાર થાય. હજુ વધુ નજીક આવીએ અને નગરો...ને કિલ્લાઓના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ, તો આપણો આપણા તરીકેનો સ્વીકાર થઈ ગયા પછીનો — આપણે આપણા માટે ઉપરાંત પરસ્પર માટે પણ છીએ — એવા અર્થનો સ્વીકાર થાય. પણ આપણે કરવા માગીએ છીએ તે વાત તો — હજુ વધુ નજીક આવવું પડશે. આ વહી જતા રસ્તાઓના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો, બધું દોડધામ માટે જ સરળતા છે એવું લાગે, મકાનોના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો, બધું પૂરી રાખવા માટે જ અને બધાં પુરાઈ રહેવા માટે જ સરળતા છે — એવું લાગે.

વૃક્ષોના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો આ તરફ તેઓ છે અને તે તરફ આપણે છીએ અને — એવું બધું લાગે.

બારી-બારણાંના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ, તો — જે લોકોને અમારા વગર ચાલવું નથી, તે લોકોને જ અમારી ઉપર તાળાં-નકૂચા માયાં વગર પણ ચાલવું નથી, એવું લાગે. ઝોરકાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો, માણસો પોતાના એકાંતને આપણામાં શું કરવા ઠાલવતા હશે — એવો પ્રશ્ન થાય.

અને ખૂબ નજીક આવી જઈ, વૃક્ષોના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ, તો, આ માણસો...એકબીજાને એકબીજાની જરૂરિયાત હોવા છતાં આપણી જરૂરિયાત ઉપર કેમ આટલો બધો ભાર મૂકે છે? — એવું-કશું થઈ આવે.

પણ આપણે કહેવા માગીએ છીએ તે વાત, આમાંની કોઈ નહીં હોય. તો ?

લાગે છે કે તે માટે આપણે માત્ર આપણા પોતાના જ પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારવું પડશે. અને તે રીતે વિચારવાની શરૂઆત કરું છું.

ત્યાં તો....., ..., ...ના, ના.

આપણે કહેવા માગતા હતા, તે માત્ર વાત નહોતી. તે એક તનાવ હતો, એક ગૂંજળામણ હતી, એક ભરડો હતો, એક આક્રમણ હતું. તે કશુંક એવું હતું કે જે ક્યારેય, કયાંય પૂરું જ નહોતું થતું.....કે

સાવ પાણી જેવી જમીન પર ઊભો ઊભો એક માણસ, આજુબાજુ જેઓ છે જ નહીં તેવા માણસોની આંખોની પકડીને સળંગ જીવી નાખવાનો ત્રુટક ત્રુટક પ્રયત્ન કર્યો જાય છે — કર્યો જ જાય છે...અને આપણે કહેવા માગીએ છીએ તે વાત ચાલુ જ રહે છે, કે આપણે પત્ર પડતાં જ ધરતી-કંપ ઘડને ધૂળ ઊઠેલી જમીન...આપણે પત્ર લેખકતાં જ, ખડખડોટ હસી પડે છ અને આપણે કહેવા માગીએ છીએ તે વાત ચાલુ જ રહે છે કે આપણે નજર પડતાં જ પડતાની જેમ ચિરાઈ જતું આકાશ...આપણી નજર ખસતાં જ સૌંદર્યવાન માસલતા સજીને લગી લગી પડે છે અને આપણે કહેવા માગીએ છીએ તે વાત પૂરી થતી જ નથી...પૂરી થવાની જ નથી—

—પણ તે, બ્રહ્માંડના પરિપ્રેક્ષ્યથી સંકેતાર્થ...સંકેતાર્થ...સંકેતાર્થ...સંકેતાર્થ, ને છેક આપણા પરિપ્રેક્ષ્ય સુધી આવીએ ત્યારે...અને માત્ર ત્યાર પૂરતી જ.

વચમાં એવો ગ્રાણો આવ્યો જ્યારે રૂપરચનાનું ગૌરવ ઠરનારી વિવેચનાની ઉચ્ચ પ્રતિક્રિયા થઈ. કૃતિને સ્વયંપર્યાપ્ત ગણીને એના ઘટકોના સમ્યક્-ધોને અને માધ્યમના વિનિયોગને જ તપાસનારી વિવેચનપદ્ધતિ અત્યન્ત મર્યાદિત અને સંકીર્ણ સ્વરૂપની છે એમ જોઈવાનું થઈ કહેવાયું; તો ફરીથી આવેલા રોમેન્ટિક અભિનિવેષને કારણે રચનાસૌષ્ઠ્યના આગ્રહને ટીકાના ભોગ બનવું પડ્યું. જીવન વિરાટ છે, એની એક ક્ષણ પણ આપણી ચેતનાને પરિપ્લાવિત કરી મૂકે એવી હોય છે, અને રૂપની દૃઢ રેખાથી બાંધવાનો પ્રયત્ન ઠરનારા જીવનનો લય જ ખોઈ બેસે છે, ઉત્ક્રાંતિના ઇતિહાસથી વિચ્છિન્ન થઈ જાય છે એમ કહેવાવા લાગ્યું. આ બધું કંઈક અંશે રૂપરચનાવાદના આગ્રહીઓના કેટલાક અતિરેકની પ્રતિક્રિયારૂપે પણ હતું. એ ઉપરાંત કલાની સમાજશાસ્ત્રીયતા અને સમાજોપકારકતાના મુદ્દા પર ભાર મૂકવામાં આવતો હતો. કોઈ ને કોઈ રૂપે, પ્લેટોના સમયથી જ, કલા અને જીવન વચ્ચે ગળગળાટ ચાલ્યા કરતો હોય છે-આથી સ્વસ્થ-સ્વચ્છ દૃષ્ટિએ આખી સમસ્યાને ફરી જોઈ લેવાની આવશ્યકતા જોમી થતી રહે છે. પશ્ચિમમાં હમણાં પાછી વિવેચનની આબોહવા બદલાતી હોવાના અણસાર મળે છે. ફરીથી રૂપરચનાનું મહત્ત્વ સ્થાપિત થતું હોય એવું લાગે છે. રેને વેલેકે આવી ભૂમિકા સ્વીકારી છે. ગેરાલ્ડ ગ્રે અતુ-અર્વાચીનતાનાં કેટલાક મૂલ્યોને અને દાવાઓને પડકાર્યા છે. રૂપરચનાવાદની પુનઃ પ્રતિષ્ઠા કરવાનું વલણ ફરીથી દેખાવા લાગ્યું છે. આ તબક્કે આપણે એની પુનઃ વિચારણા કરીએ તે જરૂરી છે.

તટસ્થ રીતે વિચારીશું તો લાગશે કે રૂપરચનાવાદી-અભિગ્રમને કારણે છેલ્લા કેટલાક દાયકાઓ દરમિયાન વિવેચનમાંથી કેટલીક અપ્રસ્તુત વિગતોને આજી નાખવાનું શક્ય બન્યું. સાથે સાથે એવું પણ બન્યું કે સાહિત્યિક

રચનાને સમજવવાના પ્રયત્નોમાં રહેલી કેટલીક સૈદ્ધાન્તિક ક્ષતિઓ પણ આપણી નજરે ચડી. એમાંથી એક પ્રશ્ન જિઓ થયો તે આ : કલાપદાર્થ કે સાહિત્યકૃતિને કેવળ વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ જોઈને એને આલોચનાનો વિષય બનાવી શકાય ખરો ? જીવનસંદર્ભને ધ્યાનમાં લેવાને નામે કૃતિનાં આસ્વાદ અને વિવેચનને અપ્રસ્તુત એવી ઘણી વિગતોને સ્થાન મળતું હવું એવું પણ નોંધવામાં આવ્યું. તો વિવેચન કૃતિને પૂરો ન્યાય કરવા ઇચ્છતું હોય તો એણે કયો અભિગમ સ્વીકારવાનો રહે ?

કૃતિનું સર્જન સર્જક પોતાની ચેતનાના નેપથ્યમાં, સાંસ્કૃતિક સામાજિક પરિવેશથી અસ્પૃશ્ રહીને, કરે છ એમ કહી શકાશે ખરું ? વિવેચકોનો એક વર્ગ કૃતિને સાંસ્કૃતિક કારણોનાં પરિણામ રૂપ લેજે છે. અલગત, એમાં સર્જક સાથે સમ્બન્ધ ધરાવતા સંજોગોનો સમાવેશ કરવાનો રહે જ છે. પણ આ દૃષ્ટિએ જોનારને માટે સાહિત્યિક કૃતિ માનવસંસ્કૃતિ પરના વાર્તિક કે લાઘ્યરૂપ હોય છે; અથવા વધુ સ્પષ્ટ બનીને કહીએ તો સર્જકના જીવન ઉપરના લાઘ્યરૂપ હોય છે. આપણે ત્યાં મોટે ભાગે આ દૃષ્ટિબિન્દુ સ્વીકારાતું હોય એવું લાગે છે. માનવસંસ્કૃતિ માટેના એક સમારક તરીકે કૃતિને લેખીએ ત્યારે એના અસ્તિત્વને જુદી જ રીતે જોવું પડે, એની અખણતા વિશેનો ખ્યાલ પણ બદલાય. રૂપરચનાવાદી ઘટકના અખણ પુદ્ગલ સાથેના સમ્બન્ધની તપાસને વધુ મહત્ત્વ આપે છે. આને વર્ણવવાને વિવેચક જે વિધાનો કરે છે તે રૂપરચના વિશેનાં જ હોય છે. વિશિષ્ટ રૂપ કે આકાર હોવો એ દરેક પદાર્થને અસ્તિત્વમાં આવવા માટેની એક અનિવાર્ય શરત છે તેમ છતાં આ રૂપ કે આકાર પદાર્થમાં આપમેળે જ વસ્તાઈ આવતો નથી. આ સમસ્યાની સંકુલતાને સ્વીકારીને પણ એમ તો કહેવાતું જ રહેશે કે વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાત્રમાં તાર્કિક દૃષ્ટિએ જોતાં, વિવેચનની ખીજ સમસ્યાઓનો વિચાર કરતા પહેલાં રૂપનિર્મિતિની સમસ્યાને વિચારી લેવાની રહે છે; કારણ કે એ વિશેનાં ગૃહીતો આલોચનામાં થતાં વર્ણનોમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તાને ફાળવી આપવામાં મહત્ત્વનો ભાગ સજ્જતા હોય છે. સારી કૃતિનાં અર્થઘટનમાં અને મૂલ્યાંકનમાં એ અજત્ય નો ભાગ સજ્જે છે.

‘ફોર્મ’ અને ‘કન્ટેન્ટ’ એ અંગ્રેજી સંજ્ઞાઓ આપણે ત્યાં હવે તો બહુલીથી થયેલી જ છે; એ સંજ્ઞાઓનો અનુવાદ આપણા કેટલાક પૂર્વગ્રંથોની યાડી ખાય છે. ‘કન્ટેન્ટ’ને ‘અન્તસ્તત્ત્વ’ કહેવાથી એનું મહત્ત્વ સ્થાપી



આપવા. જેવું થાય છે. એને 'સામગ્રી' અથવા 'કાર્યી ધાતુ' કહીએ તો એમાં સંસ્કારીને આકાર આપવાની પ્રક્રિયાની પાદ્ધતી થઈ જતી નથી. આર્થિક મૂલે આ વિષયની ચર્ચા કરતાં નોંધ્યું છે તેમ (જર્નલ ઓવ એસ્થેટિક્સ, એન્ડ આર્ટ ક્રિટિસિઝમ-ફોલ, ૧૯૭૦) પશ્ચિમમાં પણ થોડાં વર્ષો પહેલાં કદાચ આ સંજ્ઞાઓને કેટલાક પૂર્વગ્રહથી જોતા હતા તે કારણે, 'કન્ટેન્ટ'ને બદલે 'મેટરિયલ' અને 'ફોર્મ'ને બદલે 'સ્ટ્રક્ચર' એ સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ કરવો એવું સૂચન કર્યું હતું. એ રીતે એ બંને વચ્ચેના ભેદથી જાણી થતી કેટલીક જરૂરિયાતો ટાળવાનો એમનો આશય હતો. હમણાં જ વેલેકે પછી એમ સૂચવ્યું છે કે 'ફોર્મ' અને 'સ્ટ્રક્ચર' બંને શબ્દોને પડતા મૂકવા, કારણ કે સમકાલીન વિદ્વાનો આ બે સંજ્ઞાઓની હવે જે વ્યાખ્યા આપે છે તે એમના મૂળ સંકેતથી દૂર નીકળી ગઈ છે. એ ઉપયોગ જોતાં એ બંને સંજ્ઞાઓ એકબીજાની સાથે વિરુદ્ધની બની ગઈ છે. એને વિશેષ જુદા જુદા ખ્યાલો પ્રવર્તે છે તે પૈકીના થોડા જોઈએ : એલ. એલ. વ્હાઈટ મર્યાદિત 'આસ્પેક્ટ્સ ઓવ ફોર્મ' : એ ફિરમ્પોઝિશન ઓન ફોર્મ ઈન નેચર એન્ડ આર્ટ'માં કહેવામાં આવ્યું છે કે 'ફોર્મ' શબ્દના ધણી સંકેતો છે : એ અમુક સરળ-અવ્યવસ્થાને સૂચવે છે, અમુક જીપસી આવતી ભાતને માટે પણ એ વપરાય છે; સંઘટનના અર્થમાં પણ એનો પ્રયોગ થાય છે; કોઈ વાર માત્ર આકારના અર્થમાં પણ એ વપરાય છે, તો એસ્ટાઈટ મનોવિજ્ઞાનમાં જોને 'કોન્ફિગરેશન' કહે છે તે અર્થમાં પણ એ વપરાય છે. કેટલાક એને 'સ્ટ્રક્ચર'નો પર્યાય ગણવાતું ચાલુ રાખે છે. એમ. સી. ગિયર્ડરલી એના પ્રખ્યાત પુસ્તક 'એસ્થેટિક : પ્રોબ્લેમ્સ ઇન ધ ફિલોસોફી ઓવ ક્રિટિસિઝમ'માં કહે છે કે "રસકીય પદાર્થનું 'ફોર્મ' એટલે એના ઘટકો વચ્ચેથી આપી સમબંધનું બહાનું." પ્રેમિન્જરની 'એન્સાઇક્લોપીડિયા ઓવ પોએટ્રી એન્ડ પોએટિક્સ'માં 'ફોર્મ' એટલે કવિતા જોને વિશેષ છે તે નહિ, પણ એ જ રીતે રચાઈ છે તે એવું કહેવામાં આવ્યું છે. પોલ કુસેલ સમ્પાદિત 'પોએટિક મિન્ટર એન્ડ પોએટિક ફોર્મ'માં 'એટલે' વાચક વડે જોળાવાતી એને એના પર પ્રભાવ પાડતી કવિતામાંથી જીપસી આવતી ભાત એવું કહેવામાં આવ્યું છે. આ ભાતનું વાચકને અસપ્રજ્ઞાતપણે જ્ઞાન થતું હોય, બુદ્ધિપૂર્વક એ થતું હોય એમ નં પણ બંને. એ પુનરાવર્તન પામતી અર્થપૂર્ણ એવી 'ફોર્મ' છે. અમેરિકા વિવેચક કેનેથ બર્ક એમના પુસ્તક 'કોન્ક્રિટ-સ્ટ્રેઈટમેન્ટ'માં કંઈક જુદા દૃષ્ટિકોણથી જોતાં કહે છે કે 'ફોર્મ' એટલે ભાવકના મનમાં થતું રસ

માણવાની ધમ્માનું નિર્માણ અને એની પૂરતી માત્રામાં થતી તૃપ્તિ.

આમ આપણે જોઈએ છીએ કે આવી સંજ્ઞાની અસન્દિગ્ધ વ્યાખ્યા આપવાનું લગભગ અશક્ય છે. આમ છતાં આ વિભાવનાઓ અર્થપૂર્ણ અને ઉપયોગી છે એ વિશે વિવેચકોએ ઝાઝી ચંઠા સેવી હોય એવું માનવાને કારણ નથી. કોએએ તો કહી દીધું હતું, “રસકાચ દષ્ટિએ મહત્વની વસ્તુ તે ‘ફોર્મ’ છે, એ સિવાય ખીણું કશું જ નહિ.” એથી આગળ વધીને, એણે કહ્યું છે, “માત્ર ‘ફોર્મ’નું જ અસ્તિત્વ છે.” વાલેરીએ પણ બહુ સૂચક રીતે નોંધ્યું છે, “જે ખીણ કોઈને મન ‘ફોર્મ’ છે, તે મારે મન ‘કન્ટેન્ટ’ છે.” આથી એટલું તો પુરવાર થાય જ છે કે આ સંજ્ઞા આલેયના પ્રવૃત્તિમાં મહત્વનો ભાગ ભજવતી રહી છે. આથી જ તો આપણને આશ્ચર્ય થાય છે કે રૂપરચનાની વિભાવનાને મોક્ષસાધનપૂર્વક નક્કી કરવાના પ્રયત્નો થતા હોય છે ત્યારે એમાં અન્તર્ગત રહેલી કેટલીક ગૂંચોને વિચાર કેમ થતો નથી? એને કારણે આ આખી પ્રવૃત્તિ જ ચંઠા જન્માવે એવી નથી બની રહેતી? આર્થર મૂરે આ પ્રશ્ન ઉઠાવીને થોડીક મહત્વની ચર્ચા કરી છે તેની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ.

કોઈ પદાર્થના રૂપ વિશે વાત કરવી એટલે એના સારભૂત તત્ત્વને જાણવું એવો દાવો કરવો, એના અન્તર્ગત સિદ્ધાન્તને જાણવો અને એ જ કારણે એનું આલેયનાત્મક પરીક્ષણ કરવાની સ્થિતિમાં હોવું, જે રૂપરૂપિય નથી તેને જાણવાનો દાવો કરીએ ત્યારે આ બધું કરવાની આપણામાં ક્ષમતા છે એમ માની જ લેવાનું રહે છે. એ માટે અસાધારણ પ્રકારની સંવેદનપટુતા આન્તરસૂક્ષ્મ અને ગ્રહિષ્યુતા હોય એટલું જ બસ નથી, એની, દૃઢ સંગીન બૌદ્ધિક ભૂમિકા પણ સ્થાપી આપવી જોઈએ. પદાર્થના ‘ફોર્મ’નું જ્ઞાન આપણે ત્રમે તે રીતે પ્રાપ્ત કરીએ એ વસ્તુના પૂર્ણ જ્ઞાનનું સ્થાન તો ન જ લઈ શકે, એ રીતે જેતાં એ થોડું જીલ્લું જિતરે એ તો રૂપિષ્ટ જાહે. આવી મર્યાદાનું કારણ એ છે કે સૈદ્ધાન્તિક દષ્ટિએ આપણે રૂપને અદ્વિતીય ત્રણીએ તોય એને સમ્પૂર્ણતયા જાણી લઈ શકાય નહિ; એના આ કે તે પાસાને જાણી શકાય અને એમ કરવા જતાં એ ઝાચર થતા પદાર્થના અમુક રૂપાન્તરની (ભલે વિકૃતીકરણની નહિ) જરૂર જિભી થાય છે. આ જ કારણે, રૂપ વિશેના પૂર્ણ જ્ઞાનને દાવો ટકી શકે નહીં. છતાં જો કરવમાં આવે તો એ અર્થહીન બનીવડે છે.

વિવેચકને (વિવેચક તરીકે, ફિલસૂફ તરીકે નહિ) રૂપ વિશેની વિચારણા જુદી જુદી ત્રણ પરિસ્થિતિમાં કરવાની આવે છે : સર્જક કૃતિના ઘટકોના સમ્બંધની જે વ્યવસ્થા કલ્પી હોય તે એણે ખ્યાલમાં રાખવાની રહે છે; એની પોતાની આંતરસૂત્ર જે રીતે કૃતિને પ્રત્યક્ષ કરે છે તેને એણે તપાસવાની રહે છે; એની આલોચનાત્મક વિચારણાને તર્કસંગત બનાવનાર 'મોડેલ' તરીકે પણ વિચાર કરેવાનો રહે છે. આ ત્રણ પાસાં આમ આપણે આપણી વિચારણાની સમગ્ર માટે જુદાં પાડીએ છીએ, પણ સાહિત્ય-પદાર્થના પ્રત્યક્ષીકરણ વચ્ચે એનો આપણે એ રીતે જુદો જુદો વિચાર ન પણ કરતા હોઈએ; આમ છતાં તાર્કિક સીમાથી એ જુદાં તો પડે જ છે. આ સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર એટલા માટે છે કે વિવેચકો, એમને પણ ખબર ન હોય એ રીતે, આલોચનાને જુદે જુદે તબક્કે જુદાં જુદાં પાસાં પર ભાર મૂકતા હોય છે. સર્જકની દૃષ્ટિએ રૂપ એટલે કૃતિના ઘટકો વચ્ચેના સંબંધિત સંબંધોની એણે ચોળેલી વ્યવસ્થા એવું મૂકીત આપણે પહેલેથી સ્વીકારી લઈએ, તેમ છતાં એનો અર્થપૂર્ણ વિનિયોગ આલોચનાની પ્રવૃત્તિમાં કરવો હોય તો કૃતિની રચનામાં જે પ્રવેશણ હોય તેની શોધ કરવી, એ બધું નોખું નોખું કરીને એવું અને એ બધાંનું તારતમ્ય નક્કી કરવું, આ પ્રવૃત્તિને ટાળી શકાય નહિ. અહીં જેને 'ઈન્ટેન્શનલ ફેલેસી' કહેવામાં આવે તેનાથી બચીને ચાલવાની સાવધાની રાખવાની રહે છે; જે એવી સાવધાની ન રાખવામાં આવે તો મૂળ હેતુ જ માર્યો બન્ય. સાહિત્યિક કૃતિને અનુભવગ્રાસ્ય બનાવવાની પ્રક્રિયા દરમિયાન વિવેચક, એના અસ્તિત્વને માટે અનિવાર્ય એવા, રૂપ (ખીણ અસંદિગ્ધ સંજ્ઞાને અભાવે એ જ સંજ્ઞા વાપરીએ તો)ને સમુખ કરે છે; પણ એની પાસે જે સાધનસામગ્રી છે તે આવા અનુભવમાં રહેલા સમયના તત્ત્વને આલોચનાની ક્રિયામાં પ્રકટ કરી આપવા માટે પૂરતી હોતી નથી. સાહિત્યિક કૃતિનો અનુભવ તે ક્ષણ-ક્ષણનો અનુભવ હોય છે એ આગલી ક્ષણમાંથી અમુક બાદ કરતો બન્ય છે કે ઉમેરતો બન્ય છે અને એને કારણે ખર્ચોસોં જેને વાસ્તવિકતાનું પ્રવહમાન : સાતત્ય કહે છે તેની છાપ લીધી કરે છે. એક ક્ષણ પછી ક્ષણ આવતાંની સાથે રૂપ પણ બદલાવું જ જોઈએ. પણ આપણી સ્મૃતિ પ્રવાહનો આ નાના નાના અંશેને પૃથક્કણે સંઘરવા સામે બળવો કરે છે. સ્મૃતિની આ ચમત્કારી બિંબપત્રે કારણે જ આપણે અસંખ્ય પ્રવાહનો અનુભવ કરીએ છીએ અને કૃતિને બાણે એકીસાથે ઉપલબ્ધ કરી શકીએ છીએ. આ રીતે રૂપાંતરિત થયેલી સાહિત્યકૃતિને આપણે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ વર્ણવી

રાકાએ છીએ; પણ સાથે સાથે એ પણ નોંધવું મહત્વનું છે કે જેની દ્વારા વિવેચક કૃતિનાં વર્ણનને તર્કસંગત બનાવે છે તે રૂપ તે એની જેને આન્તરસૂત્રી સહજ ઉપલબ્ધિ થઈ હતી તે રૂપથી જુદું છે; અને એ સર્જકને અભિપ્રેત રૂપથી (એના જેટલી માત્રામાં આપણે પદ્યાલ મેળવી રાકાએ તેટલે અંશે) પણ જુદું હોય છે.

સાહિત્યની કશી વ્યાખ્યા આપવાનો પ્રયત્ન કરવો તે જોખમભર્યું છે, છતાં એ વિશેની આપણી સમજને પ્રકટ કરવા આપણે જુદે જુદે પ્રસંગે, આપણા તત્કાલીન પ્રયોજન અનુસાર, કંઈક તો કહેતા જ હોઈએ છીએ. એ રીતે અહીં સાહિત્ય વિશે કહીએ તો એ શાબ્દિક સંકેતોની એક શૃંખલા છે જે ભૌતિક દૃષ્ટિએ કશાનું અનુકરણ કરતી નથી, પણ ભાષાની રૂઢિ અનુસાર અમુક માહિતીને (કથયિતવ્યને) ઉઠેલી આપે છે એવું ઝાઝું જોખમ એવા વિનાં કહી શકાય. મૂળ સાહિત્યકૃતિમાંના આવા શાબ્દિક સંકેતોની સમગ્રતા એક અદ્વિતીય એવી શબ્દવ્યવસ્થાને મૂર્ત કરે છે જે વાસ્તવિક કે ખીજને બદલે અનુભવેલી એવી સંવેદનાને પ્રમાણિત કરે છે અને એની સાથે કાર્યકારણનો સંબંધ ધરાવે છે. આ શાબ્દિક સંકેતોની વ્યવસ્થારૂપ સાહિત્ય તે અનુભવનું પરિણામ નથી, પણ એને માટેની ભૂમિકા છે, આલોચક એક વાચક તરીકે જે અનુભવે છે તે તો ભાષા છે. એની સહજ-સૂત્રી એની વિચાર અને લાગણી પરત્વેની ગર્ભિત ક્ષમતાનું એ આકલન કરી લેતો હોય છે. આ સાહજિક સૂત્ર કૃતિના પ્રવહમાન સાતત્યની એક પછી એક ક્ષણ અનુભવાતી જતી હોય છે તેને પરિણામે જે ગૃહીતો સંચિત થતા આવે છે તેને આધારે ઘડાતી આવે છે. આ દરમ્યાન, સાહિત્યકૃતિના અનુભવના પ્રારંભથી જ, એક સુસંગત વ્યવસ્થા પણ સમજાતી આવે છે; જે એમ નહિ બને તો કૃતિનું આકલન શક્ય જ બને નહિ, જેમ જેમ આગળ વાંચતા જઈએ તેમ તેમ અમુક ગૃહીતો બાદ થતાં આવે ને અમુક ઉમેરાતાં આવે; આ બધું નક્કી કરનારું તત્ત્વ તે કૃતિ પરત્વેની પ્રસ્તુતતા જ હોઈ શકે; અને એ રીતે તેને આપણે સાહજિક સૂત્ર કહીએ છીએ તે પણ સંસ્કારાતી આવે છે. કૃતિના અનુશીલનની પ્રક્રિયા સાહજિક સૂત્રને ક્રમશઃ સંપૂર્ણ બનાવતી જાય; આ વિકસેલી સૂત્રને કૃતિની અખંડતા સાથે સંબંધ હોય છે. આથી એવું બને કે એ સાતત્ય-માંથી અમુક ક્ષણોને એ અમુક અંશે ખોટી પણ ઠેરવે. સહજ સૂત્રની વિકસવાની પ્રક્રિયાને લક્ષમાં લેતાં આ સમજ શકાય તેમ છે. આ અખંડ કૃતિને વિશેની સહજસૂત્રી થતી ઉપલબ્ધિને જુદીથી તર્કસંગત રીતે

રજૂ કરીએ પછી એ 'મોડેલ' બની રહે છે અને એ રીતે કૃતિના વર્ણનના અર્થઘટનના અને મૂલ્યાંકનના બધા જ વિધાનો એના જ અનુલક્ષમાં થતા હોય છે. કૃતિનાં જ પાસાં વિવેચનને માટે સુલભ છે તેને લક્ષમાં રાખીને કહીએ તો સાહિત્યકૃતિનું 'ફોર્મ' તે ચિત્તના રસકારીય લક્ષણો ધરાવતી ભાષા સાથેના થતા રહેતા સન્નિર્ઘ્ન દરમિયાન ઘડાતાં આવતાં ગૃહીતોનો સમવાય છે. એમ કહી શકાય, આ ગૃહીતોની વ્યવસ્થાને કારણે કૃતિની અંદરના ઘટકોના સંબંધની વ્યવસ્થા રચાય છે જે કેટલીકવાર કૃતિની 'કન્ટેન્ટ' પૂરેપૂરી રીતે પ્રકટ કરતી દેખાય છે. બુદ્ધિશાલુ 'કન્ટેન્ટ'ને 'ફોર્મ'ની પૂર્વાપેક્ષા હોય છે (એને જોનાર કોઈ હોય કે ન હોય તોય), તો તો 'ફોર્મ'ની વિભાવના બુદ્ધિજન્ય હોય છે; એમાં પ્રયત્નને પ્રકટ કરવું તથા શોધ કરવી — એ બંને પ્રક્રિયાઓ ચાલતી હોય છે.

વિજ્ઞાનમાં પણ પ્રમેયોની રચના કંઈક આ જ રીતે થતી હોય છે. પણ સાહિત્યિક રૂપની વિભાવનામાં સામાન્ય રીતે અદ્વિતીય અને લાક્ષણિક બંનેની નોંધ લેવાની હોય છે, અને આને કારણે એના પ્રમાણ માટે સર્વ સંમતિનો જ આશ્રય લેવાનો રહે છે. જોને નમૂનારૂપ પૃથક્કરણ લેખી શકાય એમાં રૂપગત ગૃહીતો પણ એવાં તો વિવાદાસ્પદ હોય છે કે વિવેચનને શાસ્ત્રીય પ્રવૃત્તિનું કે જ્ઞાનની એક શાખા લેખેનું સ્થાન. આપતાં આપણે અંતરકાંઈએ, સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ આવી પરિસ્થિતિને નિવારવાને શું કરી શકાય તે વિચારવું જોઈએ. સાહિત્યપ્રકાર (Genre) વિશેની વિચારણામાં દરેક પ્રકારની સીમા નિશ્ચિત કરવાનો પ્રયત્ન થતો હોય છે, એ રીતે એમાં એના 'નિશ્ચિત અને પ્રમાણિત કરી શકાય એવા સ્વરૂપની વાત થતી હોય છે; આમ તો જે સામગ્રીનો અહેવાલ એને આપવાનો હોય છે તે પૂરતી તો એ બરાબર છે એમ કહી શકાય, પણ સાહિત્યના પ્રકાર પરત્વેની વિભાવનાઓ અઘતન સાહિત્યમાં સારું એવું પરિવર્તન પામતી જાય છે, આથી હવે એની મર્યાદાઓ સ્પષ્ટ થતી આવે છે. હાલસન પછીથી લખાતી કુરુજ્ઞાન્તિકાઓને એરિસ્ટોટલે આપેલાં ધોરણો અનુસાર તપાસતાં નિરાશા જ થશે. જૂની સંજ્ઞાઓ ચાલુ રહી છે, પણ એના સંકેતો ક્રમશઃ બદલાતા રહ્યા છે. એથી ચોક્કસાઈસરેણું નહિ પણ સામાન્ય સ્વરૂપનું એવું કૃતિઓનું વર્ગીકરણ માત્ર થઈ શકે છે. હવે એ લક્ષણોથી કૃતિના સ્વરૂપનો નિર્ણય હંમેશાં થઈ શકતો નથી. આપણે 'લિરિક'નો જ દાખલો લઈએ. એમ.એ. ના અભ્યાસક્રમમાં કાવ્યસ્વરૂપ લેખે એનો અભ્યાસ કરાવવા જતાં એમાંથી શું બાદ કરવું, એટલે કે અમારે 'લિરિક' કેને 'ગણ્ય' અને ન ગણ્ય'.

એવો જટિલ પ્રશ્ન ઊભો થયો હતો. અઘતન કવિતામાં આ 'લિરિક'નાં જ સૌથી વધુ સ્વરૂપો ખીલ્યાં છે. પ્રાચીન કાવ્યસિદ્ધાંતમાં 'લિરિક'ની વ્યાખ્યા મારેની કોઈ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા આપણને સાંપડતી નથી, ત્યારે કદાચ એને જુદા કાવ્યપ્રકારની માન્યતા મળી પણ નહિ હોય. ત્યારે પછી પણ એ સંજ્ઞાને અમુક ચોક્કસ લક્ષણો કે સંકેત પ્રાપ્ત થયાં નથી. સોનેટ, બેલાડ, ઓડ વગેરે કહેવાય છે, પણ તે આંશિક વર્ણન જ કહેવાય. એથી આખો 'લિરિક'નો પ્રકાર આવરી લઈ શકાતો નથી. સોનેટને એનાં લક્ષણોથી ઝટ દઈને ઓળખાવી શકાય એ ખરું, પણ એ તો એક વર્ગનો પરિચય થયો, પણ અમુક એક વિશિષ્ટ સોનેટના રૂપ વિશે શું કહી શકાશે ? જે નિયત લક્ષણો છે અને એમાં પારસ્પરિક પ્રતિક્રિયાની માત્રા ઓછી હોય છે. ચોદ પંક્તિઓ, અમુક પ્રકારની પ્રાસ રચના, અમુક સ્થળે આવતો વળાંક — આવાં લક્ષણો છે. એથી અમુક વિશિષ્ટ સોનેટની કૃતિમાં રૂપ શી રીતે અને કેવું સિદ્ધ થાય છે તે વિશે ભાગ્યે જ કશું કહી શકાશે. વિવેચક નિયત લક્ષણોને આધારે અમુક કૃતિ સોનેટવર્ગની છે એમ તો ઝટ કહી શકે, પણ એવી જન્ટલરચના, અલંકારરચના વગેરે એકબીજાના પર કેટલી રીતે અસર કરે છે તેની ચર્ચા, એને આધારે, એ કહી નહિ શકે; એ ઘટકોનો એ કૃતિની અખડતા સાથે શો સંબંધ છે, એની સપડતા કેટલી છે તે એ કે કાવ્યનો પ્રકાર નક્કી કરનાર ધારણા એનું કાવ્યત્વ નક્કી કરવાના કામમાં આવતાં નથી.

સાહિત્ય પ્રકારના સિદ્ધાન્તનો આમ કાવ્યત્વના નિર્ણાયક તરવ લેખે ખપ કેટલો ? 'ફોર્મ'ને પ્લેટા જેને કૃતિનું સારભૂત તરવ કહેતો તે લેખીએ કે એરિસ્ટોટલની દૃષ્ટિએ સાહિત્યપ્રકારને નક્કી કરનારું તરવ ગણીએ ને નોખું પાડીને જોઈ શકીએ ખરા ? મોટા ભાગના વિવેચનાત્મક લખાણમાં 'ફોર્મ' અને 'કન્ટન્ટ' ને જુદાં રાખીને જોવાનું સ્વીકારાયેલું લાગે છે, જે કે રસકીય દૃષ્ટિએ એનો સદા વિરોધ થતો રહ્યો છે. સાહિત્યપ્રકારનાં લક્ષણોથી વિશિષ્ટ કૃતિનો પરિચય ન મળતો હોય તો 'ફોર્મ'ની વિભાવના એ પરત્વે ઉપયોગી નીવડે ખરી. એને કાંઈ નહીં તો કામચલાઉ ઉપપત્તિ લેખે લઈ શકાય, ખીજી કૃતિ પરત્વે એનો જ આગ્રહ રાખવાનું વલણ રાખીએ નહિ તો ચાલે. આ રીતે જોતાં 'ફોર્મ' કૃતિનાં વર્ણન અને અર્થઘટનના પાયા લેખે પૂરી અધ્યેયતા કદાચ ધરાવતું નહિ હોય, તેમ જોતાં એની ઉપયોગિતા સાવ નકારી કાઢી શકાશે નહિ. વિવેચકો એવી

દક્ષીણ પશુ કરે કે શબ્દવ્યવસ્થાની છુદ્ધિગમ્યતા જ 'ફોર્મ'ના અસ્તિત્વની નિઃશંકતા સ્થાપી આપે છે અને એથી એની તપાસ થઈ શકે. આમ છતાં ભાષા છુદ્ધિગમ્યતાની અને 'ફોર્મ'ની સમયવિતતાને જ પ્રકટ કરે છે. 'ફોર્મ'ની સરજ સૂઝ સાહિત્યિક કૃતિના સાતત્યની અવહમાનતાના અનુભવ પર આધાર રાખે છે, આથી એની વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતા સ્થાપી આપી શકાય નહિ; તો ઠાઠા સૂઝને આધારે પશુ એને પ્રમાણિત કરી શકાય નહિ. જો 'ફોર્મ' સ્વયં સ્પષ્ટ જ હોય અને જે ગૃહીતોને આધારે એ રચાતું હોય છે તે વિવેચનાત્મક નિર્ણયોને નક્કી કરી શકે એમ હોય તો પછી એક કૃતિ વિશે સાવ જુદો પડતો અને છતાં વ્યાજબી લાગે એવી છાપો વિશે શો ખુલાસો કરવો ? વાસ્તવમાં 'ફોર્મ' સ્વયંસ્પષ્ટ હોતું નથી અને વિવેચકા સામાન્ય રીતે એમને જે 'ફોર્મ'નું જ્ઞાન છે તેની વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતાનો દાવો કરતા નથી. વિવેચકોના મન્તવ્યમાં જે સિન્નતા હોય છે તે એમણે સ્વીકારેલા જુદા-જુદા 'મોડેલ'ને કારણે હોય છે અને એનું મૂળ આત્મલક્ષી પ્રત્યક્ષોને આધારે લેવાતા નિર્ણયોમાં હોય છે.

સુરેશ જોષીની નવલિકાઓમાં આધુનિકતાવાદી વલણો

જયંત માડીત

૧૯૭૬માં સુરેશ જોષીની ટૂંકીવાર્તાઓ પર એક લેખ મેં 'ફાર્બસ ગૈમાસિક'માં પ્રગટ કરેલો. આને આ લેખમાં સુરેશ જોષીની ટૂંકીવાર્તાઓને આધુનિકતાવાદી વલણોના સંદર્ભમાં થોડી જુદી રીતે જોઈ છે.

માનવજીવનમાં પરિવર્તન એ સ્વાભાવિક ઘટના છે. આવું પરિવર્તન જ્યારે પુર્વકાલીન ખ્યાલો સાથે અનુસંધાન ધરાવતું હોય અને એ ખ્યાલોનું નવસંસ્કરણ કરતું હોય ત્યારે એ પરિવર્તન માનવજીવનને જોવાની દૃષ્ટિ વધુ સૂક્ષ્મ અને સ્વચ્છ બનાવતું હોય છે. પરંતુ એવું પરિવર્તન જ્યારે માનવઅસ્તિત્વ વિશેના આપણા ખ્યાલોને પાયામાંથી હચમચાવી મૂકતું હોય, એ ખ્યાલોને આંચકો આપી મૂળભૂત રીતે જદલી નાખતું હોય ત્યારે એવું પરિવર્તન આગ્રહા પરિવર્તન કરતાં ઘણું મૂળગામી અને વ્યાપક હોય છે. પીસમી સદીના પ્રથમ ભેત્રણ દાયકા દરમિયાન યુરોપીય જગતમાં સમાજ અને કળાને ક્ષેત્રે ચંત્રયુગીન યુગર્વા સંસ્કૃતિ અને કળાની સામે જે આંદોલન ઉદ્ભવ્યાં તે આવું મૂળગામી પરિવર્તન લાવનારાં હતાં. દાદા, પરાવાસ્તવવાદ, કલ્પનવાદ, પ્રતીકવાદ, અસ્તિત્વવાદ, વગેરે. આંદોલનોને સંયુક્તરૂપે 'આધુનિકતાવાદ' એ સંગ્રાથી ઝાળખવામાં આવે છે. આ આંદોલનોને પરિણામે માનવઅસ્તિત્વ પ્રત્યે જોવાનાં જે સાવ ભિન્ન અભિગમ ઝેળવાયાં અને માનવઅસ્તિત્વ વિશે ઉદ્ભવેલાં એ સંવેદનોને વ્યક્ત કરતી જે કળાશૈલીઓ અસ્તિત્વમાં આવી તે પરંપરાનિષ્ઠ કળાશૈલીઓ સાથે સાવ વિચ્છેદ સાધતી હતી. સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ આ આધુનિકતાવાદથી કેટલી પ્રભાવિત થઈ છે તે જોઈએ.

\* હૈદરાબાદમાં મળેલા ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના આધિવેશનમાં રજૂ થયેલો નિબંધ



ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાને સંબંધ છે ત્યાંસુધી આધુનિકતાવાદનો પ્રથમ પ્રભાવ સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ પર પડ્યો છે એમ ગુજરાતી વિવેચકોને લાગ્યું છે. ૧૯૫૭માં પ્રગટ થયેલા સુરેશ જોષીના વાર્તાસંગ્રહ ‘ગૃહપ્રવેશ’ની પ્રસ્તાવનાને ડૉ. પ્રમોદકુમાર પટેલ આધુનિકતાવાદના મેનિફેસ્ટો તરીકે ઓળખાવે છે. પ્રમોદકુમાર પટેલનું આ મતવ્ય સાવ સાંચું નથી કારણકે એ પ્રસ્તાવનામાં સુરેશ જોષીએ વાર્તારચના અને કળાનિર્મિતિ વિશે જે કેટલાક ખ્યાલો રજૂ કર્યા છે તે ખ્યાલો પર આધુનિકતાવાદી કળાવિવેચકોના વિચારોની અસર છે, પરંતુ એ પ્રસ્તાવનામાં આધુનિક સાહિત્યે માનવ-અસ્તિત્વ તરફ જોવાનો જે સાવ સિન્ન અભિગમ કેળવ્યો તે વાત પરત્વે લગભગ દુર્લભ સેવવામાં આવ્યું છે. પ્રસ્તાવનાનાં સુરેશ જોષીએ આતેંગાનું વિધાન ટાંક્યું છે ખરું, પરંતુ એ વિધાનમાં changed sensibilityની જે મહત્વની વાત આતેંગાએ કરી છે તે વાત પર સુરેશ જોષીએ ઝાઝો ભાર મૂક્યો નથી. એટલે વાર્તાસર્જનના પ્રારંભકાળે સુરેશ જોષી આધુનિક યુરોપીય સર્જકોની રચનારીતિથી જેટલા પ્રભાવિત દેખાય છે તેટલા આધુનિક સર્જકોના સંવેદનથી પ્રભાવિત નથી. એને કારણે જ કંઈક સુરેશ જોષીની પ્રારંભકાળની વાર્તાઓમાં માનવઅસ્તિત્વ તરફ જોવાની દૃષ્ટિ પુરોગામી વાર્તાકારો કરતાં સાવ બદલાઈ જતી હોય એવાં અનુભવ નથી થતા. ‘વિદુલા’ કે ‘લોહનગર’ જેવી કેટલીક વાર્તાઓ આધુનિક સંવેદનના સ્પર્શવાળી છે, પરંતુ એવી વાર્તાઓનું પ્રમાણ ઓછું છે.

પ્રારંભકાળની ઘણી વાર્તાઓમાં સ્ત્રીપુરુષ સંબંધમાંથી જન્મતી જતીય આકર્ષણ-અપાકર્ષણની પરિસ્થિતિઓ આલેખાઈ છે. જતીય આકર્ષણનો વિષય, ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તામાં નવો નથી. છેક મલયાનિલની ‘ઝોવાલણી’ માં એ દેખાય છે, અને પછી તો આપણી ઘણા પ્રમુખ વાર્તાકારોની વાર્તાઓમાં એનું આલેખન થયું છે. સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં જતીય આકર્ષણ આલેખનું રૂપ લેતો કે એ આલેખ પ્રગટરૂપે આલેખાતો જેવા મળે વિશેષ, પરંતુ એ કોઈ સાવ સિન્ન દૃષ્ટિનો સૂચક નથી. વિશેષરૂપે લેખકની જતીય આકર્ષણ તરફ જોવાની દૃષ્ટિ પરંપરાનિષ્ઠ જ છે. જતીય આલેખ એ અનુચિત અનિષ્ટ આલેખ છે. માત્ર દેહના આકર્ષણમાંથી જન્મતી જતીય સુખની ઈચ્છા અરુચિકર છે એટલે પરંપરાનિષ્ઠ સૂર આ વાર્તાઓમાં સંલગ્ન છે. આપણને વિશ્લેષણ કરી મૂકે એવું કોઈ તત્વ એમાં નથી. દાંપત્ય જીવન સાથે સંકળાયેલી ‘નળદમયંતિ’ ‘વૈશાખ સુદ અગિયારસ’ ‘રાત્રિર્ગમિષ્યતિ’ ‘વાગનાવતાર’ એ વાર્તાઓમાં દાંપત્યપ્રેમની સાથે

સંકળાયેલા પતિપ્રતાપીના મૂલ્યનો સ્વીકાર પડેલો છે. 'નળદમયંતિ' વાર્તા પ્રગટ થઈ ત્યારે તેણે કેટલોક જિહાવો જમાડેલો, પરંતુ ધ્યાનથી જોતાં સ્પષ્ટ દેખાય છે કે વાર્તાનો ટાન પાતિપ્રિત્યના સ્વીકારનો જ છે.

પ્રારંભકાળથી સુરેશ જોષી રચનારીતિની પ્રયોગશીલતા પ્રત્યે વિશેષ સહાન છે. પરંતુ લક્ષ્યમાં એ રાખવાનું કે પ્રારંભકાળની વાર્તાઓમાં કેટલીક પરંપરાનિષ્ઠ શૈલીનું અનુસંધાન જળવતી વાર્તાઓ છે. 'પરાક્રમકાંડ', 'દૈશાખ સુદ અગિયારસ', 'વાસ્તા કહોને' જેવી નોંધપાત્ર વાર્તાઓ ખત્રી-દલાલની શૈલીનું અનુસંધાન જળવે છે, અને પ્રારંભકાળની સફળ વાર્તાઓમાં, આગલી પરંપરાનિષ્ઠ શૈલીનું અનુસંધાન જળવતી વાર્તાઓનું પ્રમાણ પ્રયોગશીલ વાર્તાઓ કરતાં વિશેષ છે. 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓમાં સમાંતરિત ઘટનાઓએખનની એક નવી રીતિ વિશેષરૂપે પ્રયોજાઈ છે, પરંતુ એમાંથી 'નળદમયંતિ' એક જ સફળ વાર્તા મળે છે.

'ગૃહપ્રવેશ' અને 'ખીજ થોડીક'ની અન્ય વાર્તાઓ અભિવ્યક્તિ પરંતુ પુરોગામી વાર્તાઓથી ચારેક બાજતમાં જુદી પડી જતી દેખાય છે. ઘટનાનું તિરોધાન કરવું, પાત્ર અને ઘટનાની આસપાસ વીટાયેલા સામાજિક સંદર્ભને બંને તેટલો ઓગાળી નાખવો, પાત્રના અચેતન માનસમાં ચાલતા વિચાર અને લાગણીના પ્રવાહને પ્રતીકાત્મક શૈલીમાં નિરૂપવો તથા ગદ્યની ભાષાને બોલચાલની ભાષાના સ્તર પરથી જિંચકી સર્જનાત્મક સ્તરે મૂકવી. અભિવ્યક્તિની આ લાક્ષણિકતાઓ આધુનિક યુરોપીય કથાસાહિત્યની અભિવ્યક્તિની લાક્ષણિકતાઓથી પ્રભાવિત છે. અલબત્ત આ પ્રયોગશીલ રચનારીતિમાંથી સફળ વાર્તા 'નળદમયંતિ' જેવી કોઈક જ મળે છે, એને મુકાબલે પરંપરાનિષ્ઠ શૈલીવાળી ઉત્તમ વાર્તાઓનું પ્રમાણ વિશેષ છે.

'ખીજ થોડીક'ની વાર્તાઓમાં પૌરાણિક અને મધ્યકાલીન કથાઓના સંદર્ભનો પ્રતીકાત્મક વિનિયોગ કરતી 'કુરુક્ષેત્ર' 'કૃર્માવતાર' 'વામનાવતાર' 'અન્નતત્કથા'ને 'લોહનગર' જેવી વાર્તાઓ ધ્યાન ખેંચે છે. આ વાર્તાઓ પણ પ્રયોગલેખે ધ્યાન ખેંચે, પણ એથી વિશેષ સાહિત્યિક મૂલ્ય એમનું નથી. આ વાર્તાઓમાં કથયિતવ્ય અને પૌરાણિક સંદર્ભ બહુધા ઉશકે રહી જાય છે. તેા પણ આ પ્રકારની વાર્તાઓમાંથી 'કુરુક્ષેત્ર' અને 'લોહનગર' જેવી સફળ વાર્તાઓ મળે છે, 'લોહનગર' મધ્યકાલીન વાર્તાકથનની સાદી પદ્ધતિથી કહેવાઈ છે, પરંતુ વાર્તા જે અંત તરફ ગતિ કરે છે તે વાર્તા-રસને ઓગાળી ઘટનાને આધુનિક ભાવબોધનું મૂલ્ય આપે છે. એટલે સુરેશ

જોધીની પ્રારંભકાળની વાર્તાઓમાં પરંપરો અને પ્રયોગનો મિશ્ર અનુભવ થાય છે. એટલું જ નહીં પ્રયોગશીલતામાંથી વિશેષ સંતર્પક કૃતિઓ નીપજી આવતી નથી.

‘અપિ ચ’ અને ‘ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ’ની વાર્તાઓ પૂરેપૂરી આધુનિકતાના સ્પર્શવાળી છે. પ્રારંભકાળની વાર્તાઓમાં જોવા મળતાં પ્રયોગશીલ વલણોનો સફળ વિનિયોગ અહીં જોવા મળે છે. આ વાર્તાઓમાં ઘટનાની સ્થૂળતા સાવ ઓગળી જાય છે. ‘પદ્મા તને’ કે ‘મે સૂરજમુખી’ અને સિવાય અન્ય વાર્તાઓમાં ઘટના છે જ નહિ એમ નહિ કહી શકાય, પરંતુ ઘટનાનો સમયપટ ખૂબ સંકોચાય છે. એટલે એક ઝિંદુ પરથી બીજા ઝિંદુ સુધી સ્થૂળતાને ઘટના ખૂબ ઓછી ખસે છે. વાર્તા વિસ્તરે છે એ ઝિંદુની વચ્ચે. પાત્રચિત્રમાં ભિન્નતા લાગણીનાં કલ્પનગમ્ય રૂપો, સ્મૃતિ, સ્વપ્ન, આદિથી એ ઝિંદુ વચ્ચેનો અવકાશ ભરાય છે અને એમાંથી પાત્રચિત્રની એક અવસ્થા સર્જક ઉપસાવી લે છે.

‘અપિ ચ’ અને ‘ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ’ની કેટલીક વાર્તાઓમાં ફેન્ટસીનો આશ્રય લેવાયો છે એવું મનાય છે. ટેકનિકવાળી વાર્તાઓની પ્રશંસા પણ થઈ છે, પરંતુ મને આ વાર્તાઓ એટલી સંતર્પક લાગી નથી. એમાં ફેન્ટસીનો ઉપયોગ જ સફળ રીતે થયો નથી. ફેન્ટસીમાં વાસ્તવના અનુભવને માત્ર અવાસ્તવની સીમા પર જઈ આલેખવામાં નથી આવતો, પરંતુ વખતો-વખત વાસ્તવની ભૂમિકાઓથી અવાસ્તવનો અનુભવ પાત્ર કરતું હોય અને આશ્ચર્ય, ભીતિ આદિ ભાવોને અનુભવતું હોય. જ્યાં એ પ્રકારે આલેખન નથી ત્યાં ફેન્ટસી નથી. ત્યાં પરીક્ષા, રૂપકકથા, વિજ્ઞાનકથા હોઈ શકે. સુરેશ જોષીની આ ટેકનિકવાળી ગણ્યાએલી વાર્તાઓમાં પરીક્ષાની શૈલી છે. એ દ્વારા પાત્રચિત્રમાં અંખનારૂપે પડેલી એક નૈમેન્ટિક સૃષ્ટિ આકારિત થાય છે. અલગપણ એમાંથી પણ સંતર્પક વાર્તા નીપજી આવતી નથી. ફેન્ટસીની ટેકનિકનો સફળ વિનિયોગ ‘એકલા નૈમિષારણ્ય’ની વાર્તાઓમાં છે.

‘અપિ ચ’ અને ‘ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ’ની વાર્તાઓમાં પાત્રની આસપાસના સામાજિક સંદર્ભને ઓગળાવી નાખવાનું વલણ પ્રબળ બને છે. એટલે પાત્રોનું ‘હાડમાંસવાળું’ નહિ, પરંતુ ભાવપુદ્ગલવાળું બિંબ બિપસે છે. એટલે માત્ર ચિત્રની અવસ્થા આલેખવા માટે કલ્પન-પ્રતીકનો આશ્રય વિશેષ લેવાય છે. સુરેશ જોષી પૂર્વે ‘સુન્દરમ’, ‘ખત્રી’, દલાલ કે મડિયામાં પ્રતીકનો આશ્રય લેવાનું વલણ નહિ જ દેખાય એમ નહિ, પરંતુ વાર્તાનું કલેવર

મુખ્યત્વે કલ્પન અને પ્રતીકથી બંધાતું હોય એવું સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં જોવા મળે છે. ઘટનાકથન, ચરિત્રચિત્રણ, પાત્રાનુસારી ભાષા એ તત્ત્વો આ વાર્તાઓમાં મીઠું બની જાય છે. આધુનિક કળામાં દેખાતું dehumanisation કે abstraction નું તત્ત્વ સહુ પ્રથમ સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં દેખાય છે.

ટૂંકીવાર્તામાં abstractionને પરિણામે એક જાખમો લક્ષમાં લેવી જરૂરી છે. પશ્ચિમના સાહિત્યમાં કવિતા અને અન્ય કળાઓમાં abstraction જોવા મળે છે તેટલું કથાસાહિત્યમાં નથી થયું. સુરેશ જોષીએ ઘટનાનું તિરોધન કર્યું. અને ઘટના-પાત્રનું abstraction કર્યું. એ દ્વારા એમની વાર્તાઓએ શુદ્ધ કળા બનવા તરફ ગતિ કરી. પરંતુ એ દિશામાં આત્મીય સીમા સુધી જતા કેટલીક વાર્તાઓમાં વાર્તા, નિબંધ અને ગદ્યકવિતા વચ્ચેની મીનારેખા ભૂંસાઈ જાય છે. ‘પશ્ચાત્તે’ આપણને વાર્તા કરતાં ગદ્યકાવ્ય કહેવી પડે એવી કૃતિ છે.

abstractionને લીધે ઘણી જગ્યાએ સર્જક-પાત્ર વચ્ચેની ભેદરેખા પણ ભણે છુટી થઈ જાય છે. એટલે આધુનિક ચિંતનના પ્રભાવવાળા વિચારો વખતોવખત વાર્તામાં માત્ર વિચારરૂપે પ્રવેશી જાય છે. એ વાર્તાની આસ્વાદનામાં બ્યવધાનરૂપ બને છે. જ્યાં સર્જક એનાથી મુક્ત રહ્યા છે ત્યાં પરિણામ આવ્યું છે.

‘અધિ અ’ અને ‘ન તત્ત સૂર્યો ભાતિ’ની વાર્તાઓ માત્ર રચનારીતિ પરત્વે જ નહિ, સંવેદન પરત્વે પણ આધુનિકતાના મિશ્રજવાળા છે. પ્રણય અને મૃત્યુ એ સુરેશ જોષીની વાર્તાઓની મુખ્ય અનુભૂતિઓ છે કેટલીક વાર્તાઓમાં પ્રણય અને મૃત્યુના અનુભવ એકાકાર બની એમાંથી એક વિશિષ્ટ સંવેદન આકૃત થાય છે. અહીં મૃત્યુ એ સ્થૂળ મૃત્યુ ન રહેતાં માનવીની સમસ્ત ચેતનાના ઉત્સુરણનો - મોક્ષનો સ ક્રેત બની જાય છે. ‘અને મરણ’ માં મૃત્યુ વ્યક્તિને તેની આગતિકતામાંથી મુક્ત કરી પોતાના સ્વ તરફ અભિમુખ બનેલી એવી વ્યક્તિ પોતાની આસપાસના વિશ્વ સાથે વિરોધ તાપે છે. સી પુરુષથી (ભય), પુરુષ સ્ત્રીથી (‘ધુમ્મસ’, ‘આધણી માહલીઓ’) કે સ્ત્રી આસપાસના જીવનથી (‘વલ્લય’) વિરોધ અનુભવે છે. આ વિરોધ કોઈ દુન્યવી ઇચ્છા કે અસંતોષમાંથી જન્મતો નથી, અહીં ઉદ્ભવતો વિરોધ આધિભૌતિક સંતાપ (metaphysical anguish)માંથી જન્મે છે આવો આધિભૌતિક સંતાપનો અનુભવ એ આધુનિકતાવાદી સાહિત્યનું મુખ્ય

લક્ષણ છે. આ સંતાપની ગતિ કોઈ સંપૂર્ણ સત્યને પ્રાપ્ત કરવા તરફની નથી, માનવઅસ્તિત્વને સતત પૃચ્છક નજરે જોઈ આ સંતાપને અનુભવ્યા કરવો એ જ પરમ મૂલ્ય એ આધુનિકતાવાદનું લક્ષણ આ વાર્તાઓમાં પૂરેપૂરું પ્રગટે છે.

૧૯૮૧માં પ્રગટ થયેલા સુરેશ જોષીના અંતિમ વાર્તાસંગ્રહમાં 'એકલા નૈમિષારણ્યે'માં આઠ વાર્તાઓ છે. આ વાર્તાઓનું સંવેદન અને આલેખન ક્રેટલીક બાબતમાં સુરેશ જોષીની આગળની વાર્તાઓ કરતાં જુદું પડે છે. પ્રશ્ન અને શૃત્યના સંવેદનમાંથી બહાર આવી આ વાર્તાઓ નગરમાનવીના ક્રેટલાંક સંવેદનને આલેખે છે. નગરોની બનેલી આ સંસ્કૃતિઓ માનવીમાનવી વચ્ચે કેવી પરિચિતઅતાની દિવાલો જોડી કરી છે, માનવ-સંબંધોને એણે કેવાં સંવેદનશૂન્ય બનાવી દીધા છે, કોઈ લધાનક વન્ય પ્રદેશમાં પોતે પહોંચી ગયો હોય એવી ભીતિ બાળે મનુષ્ય અનુભવે છે. આ અનુભૂતિઓ ગૌણરૂપે સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં અગાઉ ક્યાંક અનુભવાય. પરંતુ કેન્દ્રિય અનુભૂતિઓ બની એ અહીં આપે છે. આ અનુભૂતિને વ્યક્ત કરવા ઉચિત રીતે પ્રયોજાયેલી ફેન્ટસીની ટેકનિકનો પણ સવાલ વિનિયોગ છે. 'બ્યાધિ' 'પ'ખી' 'અગતિઅમન' 'અને હુ' એ ફેન્ટસીના તરવરો ઉપયોગ કરતી નોંધપાત્ર વાર્તાઓ છે.

સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાંથી પસાર થતાં જોઈ શકાશે કે આ વાર્તાઓમાં નગરસંસ્કૃતિ અને નગરજીવને જગાડેલાં સંવેદન આલેખવા તરફ સંજ્ઞાનું લક્ષ છે. આધુનિક યુરોપીય કથાસાહિત્યમાં નગરસંસ્કૃતિનું સંવેદન બાળવાનું રહ્યું છે. એટલે પશ્ચિમના સાહિત્ય અને વિવેચનથી અત્યંત પ્રભાવિત સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ નગરસંવેદનની જ વાર્તાઓ હોય એમાં આશ્ચર્ય નથી. આમ સમગ્ર રીતે જોઈ શકાય કે આધુનિકતાવાદનો પ્રભાવ ક્રમશઃ સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ પર વધતો રહ્યો છે. અલબત્ત એમનાં સંવેદન અને શૈલીનું એક પોત બાંધાઈ ગયેલું દેખાય અને એ વલણ પાછું આધુનિકતાવાદના ખ્યાલનું વિરોધી બની રહે.

## The temple of Vishwanath... a place of penance

Shiva one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

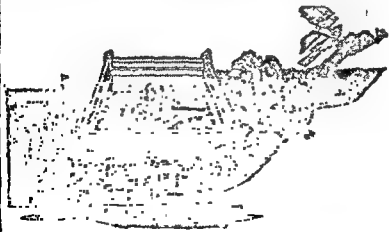
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवमस्मिन्नेव विश्वादेन संकर  
लोकाभ्युत्थार्य नृवंशेऽपि स्मिन्

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*

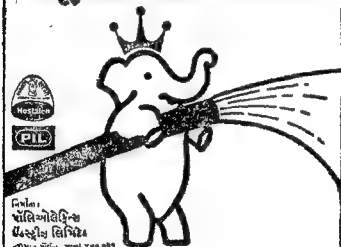


**MAFATIL GROUP**



# હસ્તિ પાઈપ

## પેડ્રીનો એક વરદાન



નિર્માણ:  
પૉલિઓલેફિન્સ  
પ્રાઇવેટ લિમિટેડ

નંદીમાન પોર્ટ-૧, મુલ્શ ૩૦૦ ૦૧૧  
\* પશ્ચિમ ગંગેશ્વરી હાઇવે એ. ૮૨. ને રાષ્ટ્રીય ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-115 GJ

## પ્રકાશન ક્ષેત્રે નવી દિશા

‘સદ્‌ભાવ પ્રકાશન’ના નવા પ્રકાશનો

### વિવેચન

શાબ્દની શક્તિ :	ઉમાશંકર ભેશી :	૩૨-૦૦
ચિન્તયામિ મનસા :	સુરેશ ભેધી :	૩૦-૦૦
કાવ્યવ્યાપાર :	હરિવલ્લભ ભાયાણી :	૨૫-૦૦
મીરા :	નિરંજન ભગત :	૨૪-૦૦

### ઐકાંકી

બાઈબલમા માછલી :	લાલશંકર ઠાકર :	૧૫-૦૦
ત્રીન્ને પુરુષ :	રઘુવીર ચૌધરી :	૧૫-૦૦

### વાર્તાનિઘડ

માનીતી અણુમાનીતી :

(સુરેશ ભેશીની કેટલીક વાર્તાઓ) સંપાદન : શિરીષ પંચાલ ૩૨-૦૦

ઉપરાંત ગંગોત્રી ટ્રસ્ટના પુસ્તકોનું

પ્રાપ્તિસ્થાન

સદ્‌ભાવ પ્રકાશન

કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ

અમદાવાદ-૩૮૦૦૧



## સાચુજ્ય

વાર્ષિક : ૧

સંપાદક

સુરેશ જોષી

કળાત્ર કાઉનિલ સાર્વજનિક આચરે ૨૫૦ પાનાના વાર્ષિક અકના લવાજમનો  
દર રૂ. ૨૫=૦૦ થશે. આમ તો આ ફળદાર અંચની કિંમત આજના ભાવ  
પ્રમાણે રૂ. ૫૦=૦૦ થાય પ્રજા તે પડતર કિંમતે મળશે.

લવાજમ ભરવાની છેલ્લી તારીખ : ૨૪ નવેમ્બર ૧૯૮૨

પ્રકાશન તારીખ : ૧ ૧ જાન્યુઆરી ૧૯૮૩

## વિભાગો

સાહિત્ય : સુરેશ જોષી

લલિતકળા : શુલામ મોહમ્મદ શેખ

દ્વિત્ત : શુલામ મોહમ્મદ શેખ

ખાસ વિભાગ :

(Death in different art) : ધરમશી વીરશી

## લેખક પરિવાર

ઉમાશંકર જોષી : નિરંજન ભગત . હરિવલ્લભ ભાયાણી . રઘુવીર  
ચૌધરી . ભોળાભાઈ પટેલ . ભૂપેન્દ્ર ખખર . દિગ્વીશી મહેતા . ડૉ. બી.પ્રુ  
સી. પારેખ . ગણેશ દેવી . ધરમશી વીરશી . અરુણ અડાલજી . રમેશ  
ઓઝા . ઉશનસ . હરીન્દ્ર દવે . સુરેશ દલાલ . ધનસ્વામ દેસાઈ . હર્ષદ  
ત્રિવેદી . દિલીપ ગવેશી . ચિત્ર મોહી . વિષ્ણુ પંડયા . ચંદ્રકાન્ત શેઠ .  
સુરેશ જોષી . શુલામ મોહમ્મદ શેખ . સિતાંશુ યશશંકર શિરીષ પંચાલ  
રાધેશ્યામ શર્મા . લાલશંકર ઠાકર . મહેશ દવે . પ્રબોધ પરીખ . નીતિન  
મહેતા . જયંત પાઠક . ભરત નાયક . કિશોર બદવ . નરેશ વેદ .  
સુમન શાહ . જયંત પારેખ અને અન્ય.

## સહભાવ પ્રકાશન

૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ,

અમિત્રવાદ પીન-૩૮૦૦૦૧, ટે. નં. ૩૮૬૦૧૫

એતદ-૫૪

# એતદ્

૨૫/૮

ઓક્ટોબર - ૧૯૮૨ વર્ષ : ૫ અંક : ૫૪

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા ભેષી પૃથ્વી, નૂતન સોસાયટી, કૃત્તેમજ, વડોદરા, ૩૬૦ ૦૦૨

રસિક ગાહી ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, ફેઝ ૨૪ એસ વી રોડ, ચાત્રા કૃષ્ણ  
મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અભિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ ધારંગાપર  
(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક સમાજમ શા. પચીસ

સમાજમ ભરવાનાં રૂચણ :

જયંત પારેખ, મુબઈ, રસિક સાહ, મુબઈ

પ્રા મુકે દેવે 'વસંત' સેતુભાઈ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સહમાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ

સંપ દર્શક પત્રવ્યવહાર સૌ ઉષા ભેષીના સરનામે કરવો

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

વ્યવસ્થા અંગેના સહજો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ ઉષા ભેષી, પૃથ્વી, નૂતન સોસાયટી, કૃત્તેમજ વડોદરા-૩૬૦૦૦૨

ત્રણ કાવ્યો

હાઈનસ કાહ્યો

અનુ. મુરેશ ભેપી

૧ છુટ્ટો કડિયો

છુટ્ટો કડિયો ભેદન ભરી ગયો છે.

એનું મોઢું હવે

જે સિમેન્ટથી એ ઇટા ચણતો તેના જેવું.

એના હાથ પણ એવા જ.

ગઈ કાલે જે છાકરાને એણે કપકો આપવો પડ્યો હતો

એની બેદરદારી માટે —

તે હવે એની જગ્યાએ આવ્યો.

જે ભઠ્ઠી એણે છેલ્લી વાર ભેઈ હતી

તેમાંથી આ સંવારે

પહેલી ધૂમાડાની સેર છાંચે ચઢી

એને કશાં જૂઠાણાં વિના દફનાવી દેશે.

૦.

૨ છાપુ

આજે સવારે અમે છાપામાં વાંચ્યું :

એક માણસને અપરાધી ઠેરવવામાં આવ્યો.

કેની તરફેણમાં, અને કેની વિરુદ્ધમાં ?

ચુકાદો કેણે આપ્યો ?

કેની તરફેણમાં, અને કેની વિરુદ્ધમાં ?

છાપાએ તો માત્ર આટલો જ અહેવાલ આપ્યો :

એક માણસને અપરાધી ઠેરવવામાં આવ્યો.

છાપાની માલિકી કેની ?

એ માણસનો માલિક કેણ ?

૦

૩ હું સાંભળે થયો.

હવે ફરીથી

હું તમારા સૌ પૈકીનો

એક થઈ ગયો છું.

મારા હાથમાંથી ફરી લોહી વહે છે.

હવે જ્યારે

હું તમારા સૌની સાથે છું

ત્યારે માત્ર મને બધાં માટે જ

ભય લાગે છે એવું નથી.

હવે ફરી એક વાર

મને

મારે માટે પણ ભય લાગે છે.

૦

## પાંચ કાવ્યો

સંપાદક કનસે  
અનુ. સુરેશ ભેખી

### ૧ વાર્તાના અંભ

‘કૂકડો વાર્તા મારે છે :  
“એક વખતે એક શિયાળ હતું...”

પણ એને તરત જાન થાય છે કે  
વાર્તા એવી રીતે ન કહેવાય  
કારણકે જો શિયાળ એ વાર્તા સાંભળી જાય  
તો એને જરૂર ભરખી જ જાય.

“એક વખતે એક ખેડૂત હતો...”  
કૂકડો ફરી વાર મારે છે

‘પણ એને તરત જાન થાય છે કે  
આ વાર્તા ય ત્યાં નહિ  
’ કારણકે જો ખેડૂત આ સાંભળી જાય  
તે એની ડોક જ મરડી નાખે.

“એક વખત.....”  
તમે વાર્તા માટે અહીં જુઓ, પણ જુઓ  
તમને કયાંય વાર્તા જડશે નહિ.

## ૨ કળાનો અંજામ

ધ્રુવડે જંગલી ઘોડાને કહ્યું,  
'તારે સૂરજનાં ગાણાં ગાવાં નહિ  
સૂરજ ક્યાં લેખાંમાં નથી—

જંગલી ઘોડાએ પોતાત્રા ગીતમાંથી  
સૂરજને કાઢી નાખ્યો।

તું ખરો કળાકાર છે,  
ધ્રુવડે જંગલી ઘોડાને કહ્યું  
બધી બધે અંધારું થઈ ગયું.



૩ દરેક દિવસ

દરેક દિવસ

એક પત્ર

દરરોજ સાંજે

એને ખીડી દઈએ

રાત

એને લઈ જાય

એ

કોને મળે ?

૧ એતદ્ સપ્ટેમ્બર '૮૨

## ૪ દીકરી

તું ટપાલની ટિકિટો એકઠી કરે છે  
આખરે એધા બને છે શું ?

જ્યારે તું પતંગિયાવાળા ટિકિટ જુએ  
ત્યારે તું  
પતંગિયા જેવી હળવી થઈ જાય

જ્યારે તું પંખીવાળા ટિકિટ જુએ,  
ત્યારે તું  
પંખીની જેમ ભીડી જાય.

## ૨૫ ટપાલી

ટપાલી, આરા દોસ્ત,  
જ્યારે સ્ટેમ્પ ખરીદવાનું  
મને પરવડે નહિ

ત્યારે તું મને આપજે

એક ટાપી

એક થેલો

એક શેરી

અને ખૂબખૂબ કાગળો

હું એકેય કાગળ

ખોઈ નાખીશ નહિ

કે હું એના ખૂણા

વાળી નાખીશ નહિ

(કાળજી રાખો - મોટા પિક્ચર પોસ્ટકાર્ડ છે -  
હું જાણું છું).

કાળી કિનારવાળા કાગળો

હું, ખીજા કાગળો વહેંચાઈ જાય

ત્યાં કુધી,

રાખી મૂકીશ

હતાશ થયેલા લોકોને માટે

હમેશાં હું એક કાગળ લઈ જઈશ

(માત્ર મને મેરાવિયા માટેનો પત્ર આપશો નહિ

તો તો હું કવિતા લખવા જ મંડી પડીશ)

હું તો જન્મ્યા પહેલાં જ શરણે થઈ ગયો, ખીજ કોઈ શક્યતા જ નથી, પણ જન્મ તો અનિવાર્ય હતો, એ તે હતો, હું અંદર હતો, હું એ રીતે બેઠું છું. જેણે વિલાપ કર્યો એ તો તે હતો, પ્રકાશ બેનારો તે હતો, મેં વિલાપ કર્યો ન હતો, મેં પ્રકાશ બેયો ન હતો, મને અવાજ હોય એ અશક્ય, મને વિચારો આવે એ અશક્ય, અને હું બોલું છું અને વિચારું છું, હું અશક્ય કરું છું, ખીજ કોઈ શક્યતા જ નથી, જેને જીવન હતું એ તો તે હતો, મને જીવન ન હતું, જીવવા લાયક જીવન, મારે કારણે તે બંને મરી જશે, મારે કારણે, હું વાત કહીશ, તેના મરણની વાત, તેના જીવનનો અન્ત અને તેનું મરણ, માત્ર તેનું મરણ પૂરતું નથી, મારા માટે પૂરતું નથી, બે તે અખડાવે છે તો અખડાવનારો તો તે, હું અખડાવીશ નહીં, જે મરી જશે એ તો તે, કદાચ તેઓ એને છાટી દેશે, બે તેઓ એને શાધી કાઢશે તો, હું અંદર હોઈશ, માટી સિવાય કશુંજ નહિ રહે, બીજ કોઈ શક્યતા નથી, હું એ રીતે બેઠું છું, તેના જીવનનો અન્ત અને તેનું મરણ, તે એને કેવી રીતે પહોંચી વળશે, તેના અંતને કેવી રીતે પહોંચી વળશે, એ અશક્ય છે એ મારે બધાનું બોઈએ, હું બધીશ, ધીરે ધીરે, એ અશક્ય છે એમ મારે કહેવું બોઈએ, હું કહીશ, અત્યારે તો, મારા વિશે કશી વાત નહીં, માત્ર તેની જ, તેના જીવનનો અંત અને તેનું મરણ, બે તેઓ એને શાધી કાઢે તો તેના દુનની, એ જ અન્ત હશે, હું કાઢાઓ વિશે, હાકાં વિશે કે માટી વિશે ચલાવીશ નહિ, કોઈને એમની પડી નથી, સિવાય કે હું તેની માટીમાં જ ફંટાળી જઈ, એની મને નરાઈ લાગશે, હું તેના શરીરમાં હતો એવો સખત, અહીં દીર્ઘ શાન્તિ, કદાચ તે ડૂબી જશે, તે હમેશા ડૂબી જવા માગતો હતો, તેઓ એને શાધી કાઢે એવું તે

ઇચ્છતો ન હતો, હવે તો તે ઇચ્છી શકે એમ નથી, પણ દૂખી જવાનું  
 ઇચ્છવાની તેને ટેવ હતી, તેઓ એને સોધી ન કાઢે એવું ઇચ્છવાની ટેવ  
 હતી, જોડાં પાણી અને ઘંટીનું પડ, બીજા જાણી નેમ એસરી ગયેલો  
 ઉત્સાહ, પણ એક દિવસ શા માટે ડાખી જાણુ, ડાખી જાણુ, અને બીજા ક્યાંય  
 નહિ, અહીં દીર્ઘ શાન્તિ, પછી તો હું જેવું કશું નહિ રહે, તે કદી 'હું'  
 નહિ કહે, તે કદી કશું નહિ કહે, તે કદીની સાથે વાત નહિ કરે, કદી તેની  
 સાથે વાત નહિ કરે, તે પોતાની સાથે વાત નહિ કરે, તે હવે વિચાર  
 નહિ કરે, તે આગળ ચલાવે રાખશે, હું અંદર હોઈશ, તે એક જગ્યાએ  
 આવશે અને પડી જશે, શા માટે ત્યાં અને બીજા નહિ, પડી જશે અને  
 સૂઈ જશે, મારે કારણે ઘસઘસાટ, એ જીવો ઘસે અને આગળ ચાલશે, તે  
 હવે સ્થિર જીવો રહી નહીં શકે, મારે કારણે, તે હવે આગળ જઈ નહીં  
 શકે, મારે કારણે તેના માથામાં હવે કશું રહ્યું નથી, એને જે કંઈ જોઈતું  
 હશે તે હું પૂરું પાડીશ.

## કથા અને કાવ્યનો સંપ્લવ

હરિવલ્લભ સાયણી:

(આસ્વાદની એક સમસ્યા)

સુરેશ જોષીની ઘણી નવલિકાઓ વિશે એક મત એવો છે કે તે કાવ્યસ્વાદવાળી રચનાઓ, કાવ્યકલ્પ રચનાઓ છે. આમાં કારણભૂત છે એ કૃતિઓની આગવી રચનારીતિ, તેમની અલંકારપ્રધાનતા અને 'રૂપનિષ્ઠતા.' કોઈક તો વાર્તા માટે આ દોષરૂપ પણ ગણ્યું છે.

તો આ મતની આલોચના રૂપે સામે પક્ષે કહેવાયું છે કે એ નવલિકાઓની રૂપરસ રચનારીતિમાં જે અલંકારતત્ત્વ (યાણુ પરિભાષામાં કલ્પન પ્રતીકાદિ) છે, તે સાધનરૂપ છે, સપ્રયોજન છે, તે તે વાર્તાની રૂપનિષ્ઠપત્તિ માટે તેની અનિવાર્યતા જણાય છે, અને કેટલીક વાર્તાઓમાં પ્રયોજાયેલી સહસ્થાપના ('જકસ્ટાપોઝિશન')ની રચનાયુક્તિની જેમ, આ અલંકારપ્રયોજના પણ વિધાયક કે સંવિધાયક બની છે.\*

આને આપણે વિવાદની દૃષ્ટિએ ન જોઈએ, અને આ રચનાઓના કાવ્યતત્ત્વને ગ્રાહ્યરૂપ ગણીએ, તો અહીં રસાસ્વાદની એક સમસ્યા રહેલી હોવાનું પ્રતીત થશે.

આ રચનાઓમાં વસ્તુતત્ત્વ ઘણું પાંખું કે નહિવત્ છે. તેમનો સાર, સંક્ષેપ કે રૂપરેખા આપી શકાય તેમ નથી. ઇતિવૃત્તકથન નહીં, પણ વર્ણન એમનું બળ છે. સંવેદન એમનું પ્રધાનપણે નિરૂપ્ય છે. સ્વપ્નસૃષ્ટિ, તરંગ-જળ વગેરેનો 'મોઝ' — ઠાંઓ છે. નિરૂપણનું મુખ્ય સાધન અલંકાર છે. એ અહીં પ્રાણુમદ તત્ત્વ કે ધારક બળનું કામ કરે છે. અદ્ભુત, ભયાનક કે તેમના સંચારીને નિષ્પન્ન કરવાનું લક્ષ્ય છે. જ્યાં વસ્તુનું કશુંક માળખું

મતો, આલોચના, આસ્વાદ અને મૂલ્યાંકન, વિસ્તાર અને વિગતથી, સુમન શાહ કૃત 'સુરેશ જોષીથી સુરેશ જોષી' (૧૯૭૮)માં અને શિરીષ ચંચાલ કૃત 'માનીતી અણમાનીતી' (૧૯૮૨)માં મળશે.

કે સંવિધાન જેવું છે. ત્યાં પણ અલંકારાદિ તેના પર જવાઈ ગયેલાં છે. વાર્તા પૂરી કરતાં, અથવા તે પછીની તેની સ્મૃતિમાં આવકના ચિત્ત પર ઓલંકારિક રચનારીતિનો જ ગ્રાહ સંસ્કાર રહે છે. આમ આકાર વાર્તાનો છે, પણ આસ્વાદ ધણે અંશે 'કાવ્ય'નો છે. આ પ્રકારની રચનાઓને કઈ રીતે તપાસવી, કેમ મૂલવવી ?

બાણભટ્ટની કાદંબરી કે સુખંધુની વાસવદત્તા જેવી સંસ્કૃત કથાઓમાં પણ ઉપર દર્શાવ્યાં તેવાં તરવો લાક્ષણિકપણે રહેલાં છે. કાદંબરીકથામાં અચ્છેદસરોવર, શાદ્મલિવૃક્ષ, સેનાપ્રયાણ વગેરે વર્ણનો તથા વિવિધ ભાવાવસ્થાનાં નિરૂપણો સ્વયં આસ્વાદ્ય છે, પણ કેવળ કથાવસ્તુની દૃષ્ટિએ તો તે ધણે અંશે અપ્રસ્તુત, પરિહાર્ય ગણી શકાય તેમ છે. ઇતિવૃત્તિપ્રધાન રચનાથી આવી રચનાઓની પ્રકૃતિ જુદી છે.

સંસ્કૃત સાહિત્ય પ્રધાનપણે રૂપનિષ્ઠ હોઈને તેમાં વસ્તુ કે ઘટનાની અરૂપતાવાળી રચનાઓ નિયમરૂપ છે. સંસ્કૃત મહાકાવ્ય અને ગદ્યકાવ્યના પ્રકારો વચ્ચે વર્ણનો અને રસનિબંધિ પરત્વે કશે મૂળમત ભેદ નથી એ બંનેને અવ્ય કાવ્ય કલા છે—દશ્ય કાવ્ય નાટકાદિના વિરોધે. સંસ્કૃત સાહિત્યમીમાંસાની 'કાવ્ય' સંગ્રા આપણી વર્તમાન 'કાવ્ય' સંગ્રાથી જુદી છે. સંસ્કૃતમાં 'કાવ્ય' એટલે આપણે જોને 'લક્ષિત સાહિત્ય' કહીએ છીએ તે પણ આપણે અત્યારે 'કાવ્ય' શબ્દ અગ્રેજી 'પોએટ્રી'ના પર્યાય તરીકે વાપરીએ છીએ. કાવ્ય, કથા ને નાટક ('પોએટ્રી', 'ફિક્શન'ને 'ફામા') એવા ત્રણ મૂળભૂત, વ્યાપક સાહિત્યપ્રકારો આપણે સ્વીકારીએ છીએ. એટલે કે એક ભાવક તરીકે આપણને એ પ્રત્યેક પ્રકારનો આવવો સ્વાદ હોવાનું, પ્રત્યેકની પોતીકી 'લિન્ગમત' હોવાનું પ્રતીત થાય છે. આથી તે તે પ્રકારની કૃતિ પાસે આપણી આસ્વાદની અપેક્ષા જુદી જુદી હોય છે.

આમ હોવા છતાં આપણે એ પણ બાણીએ છીએ કે કલામાં સુસ્ત ભેદો કે વર્ગીકરણો નથી નબી શકતાં. એવી પણ રચનાઓ હોવાની, જે કથા અને કાવ્યના, કાવ્ય અને નાટકના વચ્ચેના અવકાશમાં તરતી હોય, બંનેના લક્ષણો ધરાવતી હોય, બંનેના આગવા આસ્વાદની તેમાં ભેળસેળ હોય. અત્યંત ભેદપ્રવણ સંસ્કૃત સાહિત્યમીમાંસામાં પણ વિવિધ સ્થાથી ભાવો ગણ્યાવીને પછી એ કે વધારે ભાવોની સહોપસ્થિતિને ભાવસંધિ અને ભાવશમલતાનો વિચાર કરેલો છે. અનેક અલંકારો વચ્ચે ભેદ સ્થાપીને અંતે તેમના મિશ્રતાના એ પ્રકાર—સંકર અને સંસૃષ્ટિ—સ્વીકાર્યા છે.

વેદની વગેરે રીતિઓ કે માર્ગો જુદા તારવીને પછી તેમનાં મિશ્રણને સંપ્લવ નામે ઓળખાવ્યું છે. ગ્રંથપદ્ધતિ મિશ્રતા વાળા ચંપૂ નામના સ્વરૂપને માન્ય ગણ્યું છે.

એટલે આપણે જે રચનાઓમાં જે સાહિત્યપ્રકારોનું સંમિશ્રણ હોય, અનુગ્રાહ્ય-અનુગ્રાહક-સંબંધે તે જોડાયેલા હોય, તેવી રચનાઓનું આગવા-પાછું ઓળખવું જોઈએ. સુરેશ જોષીની કેટલીક રચનાઓને (અથવા તેા મિશ્ર આસ્વાદવાળી એવી અન્ય કોઈની રચનાને) કથાતત્ત્વ અને કાવ્યતત્ત્વ જે ભાગ ભળવતા હોય તે અનુસાર—તેમના અંગંગિલાવ તથા ન્યૂનાધિકતાને અનુલક્ષીને—આપણે ઓળખાવી શકીએ : કાવ્યસંવલિત કથા, કાવ્ય અનુપ્રવિષ્ટ કથા, કથા અને કાવ્યની સંસૃષ્ટિ, કાવ્ય અને કથાનો સંપ્લવ વગેરે. પરિભાષા ભલે આ કે તે વાપરીએ, કદીક ન પણ વાપરીએ. મહંત્ત્વ સ્થૂળ વર્ગીકરણનું નથી, પણ આસ્વાદના પ્રકાર પ્રમાણે સૂક્ષ્મ ભેદ કરવાનું છે, કેમકે તેનો આધાર વિશિષ્ટ પ્રતીતિ છે.

કથામાં કાવ્યનું કે જિલટું મિશ્રણ-સંમિશ્રણ સ્વયં દોષરૂપ કે શુભરૂપ નથી. ભેળસેળ સાધક પણ થઈ શકે ને બાધક પણ. પરિણામ પરથી, સિદ્ધિ કૃતિ પરથી જ નક્કી કરી શકાય. સુરેશ જોષીની અમુક વાર્તારૂપ રચનાઓનો, તેમની અવસ્તુનિષ્ઠ રચનારીતિને કારણે, આગવો આસ્વાદ છે. વાંચતાં ઉદ્ભવતી અપેક્ષા પુરાતી રહે તે રીતે રચનાઓનો પિંડ બંધાયો હોવાથી એ તૃપ્તિકર નીવડી છે.

\* સુરેશ જોષીની વાર્તાઓને ‘રૂપનિષ્ઠ’ કહેવાનું તાત્પર્ય એટલું કે તેમાં વસ્તુતત્ત્વની ગોણતા, આલંકારિક અભિવ્યક્તિની પ્રધાનતા—એટલે કે ચમત્કૃતિ-નિષ્પાદક તત્ત્વોમાં અલંકારાદિનું વર્ચસ હોય છે. પણ અભિવ્યક્તિના પ્રકાર કે રીતિની આંતરિક વિગતોની કશી વ્યવસ્થા, તેમનો કેમ કે આંતરસંબંધ, તેમનું સંવિધાન—એ પ્રકારની કોઈ સંસ્થા કે ભાત એ વાર્તાઓમાં પ્રતીત થતી નથી. ‘રૂપ’નું એ રીતનું કોઈ બંધારણ તેમાં નથી.



## વિવેચનની દશા અને દિશા - ૪

સુમન શાહ

કૃતિનું વિવેચક કરેલું પ્રત્યક્ષ-સ્વરૂપ વિવેચન જ મહત્વની વસ્તુ છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચન વિવેચકની તેમ જ છેવટે તે આખા સાહિત્ય સમાજની સાહિત્ય-મક્ષાને વિશેની સમજ કઈ કક્ષાની છે તે દર્શાવી આપે છે, તે ખીણ-ખાણુથી, એવી પ્રવર્તમાન સમજને સંસ્કારે પણ છે, એનું આવશ્યક ઘડતર પણ કરે છે. સિદ્ધાન્ત-વિવેચન પ્રત્યક્ષમાં પ્રતિબિંબિત થાય, કૃતિના મૂલ્યનિર્ણય માટેનું પરિણામ જની રહે, અને એમ જ ને વચ્ચેના સમજ-ધને સામંજસ્યપૂર્ણ કહેવાય એવી એક સ્થિતિ છે; તે ખોટી સ્થિતિ, સિદ્ધાન્ત પ્રત્યક્ષ વચ્ચે પડી જતા અંતરની છે. જે અંતરને આપણે જોઈએ તેમ હ મેં 'ડિસ્કીપન્સી' કહે છે અને આવકાર્ય લેખે છે. કેમકે, જાતવાન વિવેચકની કલાકૃતિને વિશેની પ્રત્યક્ષ બુમિકાએ આકાર ધારણ કરતી રહેતી સમજ એની પોતાની સૈદ્ધાન્તિકતાઓને ઝાળેથી જાય એમ ભરપૂરપણે ઉભરાતી હોય છે. કલાકૃતિના પ્રત્યક્ષ સાક્ષાત્કારની એ ક્ષણે એવાં નિર્દર્શનોમાં જે સંક્ષોભ અને નાની થી ઊઘલપાથલ કે કાન્તિ સરળ છે તે સર્વથા આવકાર્ય છે; પછી 'સિદ્ધાન્ત જરાળર પ્રત્યક્ષ' એમ સમીકરણ માંડવાની જગ્યામાં કોઈ પડતું નથી. પણ એક ત્રીજી સ્થિતિ યે છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચન મોટેભાગે કોઈ હાથવગી પરિભાષાના લપટા પ્રયોગો વડે, લખાવટ જોવા કોઈ સસ્તા કોશલ વડે, કંતાવું રહે—એને સિદ્ધાન્તની છત કે તળિયું કંઈ જવલે જ હોય. સાહિત્ય-અંગૂઠા છતાં કલાની પરવા નહિ કરનારા, મોટેભાગે કારકિર્દી માટે સાહિત્યને વાપરનારા ઉપયોગિતાવાદીઓ આવી વિવેચનામાં પડેલા હોય છે, અમાઉ એઓની મેં વિશદ વ્યાખ્યા-વર્ણના કરી છે તે પર્યાપ્ત છે. પ્રવર્તમાન ગુજરાતી વિવેચન સામાન્યપણે આ ત્રીજી સ્થિતિમાંથી ગુજરી રહ્યું છે અને એની એ દશાનું આપણે ચિન્તા કરી રહ્યા છીએ.

ઉપર છેલ્લા વાક્યમાં ‘આપણે’ એમ મેં સાહિત્રાય કહ્યું છે. સાહિત્ય-વિવેચનની આપી દશા છતાં કેટલાક સમકાલીનો એને વિશેના કોઈને કોઈ ચિન્તનમાં પડેલા છે એમ કહી શકાય—અલબત્ત, એવું ચિન્તન પ્રગટ ન થયું હોય એમ બને, અથવા જુદે રસ્તે જુદી રીતે થયું હોય એમ બને. એ સમકાલીનો સંભવ છે કે મને—વિવેચનની દિશા નક્કી કરનારને—મદદ-રૂપ થઈ શકે. એ સમકાલીનોમાં થોડાક એવા વિવેચકો છે, જે છેલ્લી પચીસી દરમ્યાન સરખતા રહેલા ગુજરાતી સાહિત્ય સાથે પોતાનો રીતસરનો નાતો જોડી શક્યા છે અને પ્રત્યક્ષ વિવેચનની પોતાની એક-પરિપાટી જામી કરી શક્યા છે. પેલા ચિન્તકો કરતાં મને આ પ્રત્યક્ષ ભૂમિકાએ વિવેચન કરતા કેટલાક સમકાલીનોમાં વધુ રસ પડ્યો છે, કેમકે એઓની આગવી પરિપાટી-ઓની તપાસને અંતે દિશા નક્કી કરવાનું વધુ સરળ બનશે. ખીજા શબ્દોમાં એમ કહી શકાય કે છેલ્લી પચીસીની પ્રત્યક્ષ ગુજરાતી વિવેચનાની જે કંઈ પરંપરા બંધાઈ છે તેની સમીક્ષા કરવી તે દિશા દર્શાવવાની જ એક શરત છે.

એવા સમકાલીન ચિન્તકોનાં નામ આ પ્રમાણે આપી શકાયઃ સુરેશ જોષી, હરિવલ્લભ લાયાણી, રસિક શાહ, જયન્ત પારેખ, પ્રબોધ પરીખ, અરુણ અડાલજી, જયવન્ત શેખડીવાળા, હર્ષદ ત્રિવેદી, યશવન્ત ત્રિવેદી, વજેર. મારી ભૂલ થતી હોય તો આમાંથી કોઈ નામ કાઢી નાંખીને ખીજાં જે ઉમેરી પણ શકાય. સમસામયિક ભૂમિકાએ અને પ્રગટપણે, દાવા સાથે, આ સૌમાંથી કોણે કેટલું અને કયા સ્તરનું ચિન્તન કર્યું છે તે તો સુવિદિત છે—જે તેની એવી ‘વર્ધ’ પણ સુઝોને અબળ નથી રહી. પરંતુ આ સૌ ચિન્તકોએ સરખતા સાહિત્યનું પ્રત્યક્ષ વિવેચન જવલ્લે કર્યું છે, મોટેભાગે એમણે સાહિત્ય-વિવેચનની શૈક્ષાન્તિકતાઓને વિશે ભતભતની છલાવટો કરી છે. આપણા ગુજરાતી વિવેચકને, રસિક શાહ, ડૉ. લાયાણી કે સુરેશ જોષી જેવાઓએ વિશ્વભરમાં વારંવાર જિતા રહેવાની ટેવ પાડી છે. એમનું બારી ખોલનારા તરીકે તેમજ ક્ષિતિજો ચીંધનારા તરીકે જેટલું ગૌરવ કરીએ એટલું ઓછું છે. આપણે ત્યાંની રૂપલક્ષી અને સંરચનાવાદી, વિવેચનાત્મક અભિગમોની બેય, ગુજરાતી વાચનાઓ એમના એવા પુરુષાર્થોને આભારી છે.

સ્પષ્ટ છે કે આ સૌ ચિન્તકોની સમગ્ર પ્રતિભાને નહિ પરંતુ એમનો અમુક અંશને તાકવાં જતાં હું અહીં દેખીતી રીતે જ ‘રિડક્શનિસ્ટ’

ભાસી રહ્યો છું, પણ તેથી કોઈ દોષ જન્મતો નથી—મારે એમના એ જ કાર્યને ફેરકસ કરવું છે. તો કહેવું છે, કે આ લોકો પ્રત્યક્ષ વિવેચન કેમ કરતા નથી અથવા તો સુરેષ જોયો સરજતા સાહિત્ય વિશે કેમ લખતા નથી એની ફરિયાદ કરવી તે દાસપણું છે. કેમકે એઓએ સિદ્ધાન્તોની સમૃદ્ધ વાત કરી છે એટલા માટે કરીને એમને ‘ઓથોરિટી’ ન ગણી લેવાય. અને તેથી એમના વિવેચનવચન માટે ટટણવું તે પુખ્તતાની કે આધુનિકતાની નિશાની નથી. એમની વિવેચનાત્મક વર્તણૂક એકપક્ષી છે, સિદ્ધાન્ત લક્ષી છે, એમ ગણીને ચાલવું તે જ કરણીય છે. જોકે, અહીં જ નોંધવું ઘટે, કે એમણે પોતા આગળ કરેલી સૈદ્ધાન્તિકતાઓની પીઠિકા પરથી વધારે ને વધારે પ્રત્યક્ષ વિવેચનો એમની પાસેથી મળ્યાં હોત, તો આપણને એમની તેમજ આપણા સૌની થોડી જુદી ખબર પડી હોત. છતાં, સિદ્ધાન્તહીન ઉપયોગિતાવાદીઓની પ્રત્યક્ષ-વિવેચના કરતાં આ પ્રત્યક્ષહીન સિદ્ધાન્ત-ચિંતકોની સિદ્ધાન્ત-વિવેચના અનેકરીતે જલ્મભૂય છે, એ બેની સરખામણી ન જ થાય.

પ્રત્યક્ષ વિવેચના સાથે સંકળાયેલા સમકાલીન વિવેચકોમાંનાં કેટલાંક નામ આ પ્રમાણે છે.

જયન્ત કેઠકારી, ભોળાભાઈ પટેલ, પ્રમોદકુમાર પટેલ, રાધેશ્યામ શર્મા, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલા, ચન્દ્રકાન્ત શેઠ, ચિત્રુ મોદી, સદ્ગત અનિરુદ્ધ બક્ષમહા-દ્વિગીશ મહેતા, સિતાંશુ મહેતા વગેરે. આ સૌની યયાસ્થાને સમીક્ષા રજૂ કરું તે પહેલાં વિવેચનવાદ વિશેના અમુક મુદ્દાઓની ચર્ચા કરવી ઉચિત લેખારો.

વિવેચનવાદની એટલે કે ‘ધ રહેટોરિક ઓવ ક્રિટીસિઝમ’ની અથવા તો વિવેચનાની ભાષાની તપાસથી ‘વિવેચનનું વિવેચન’ કે ‘મેટાક્રિટીસિઝમ’ પોતાનો પ્રારંભ કરી શકે. મુખ્ય પ્રશ્નો એ છે, કે વિવેચન શાનું બનેલું છે? આપણી સામે કયા સ્વરૂપે આવે છે? પ્રત્યેક વિવેચન-કૃતિને પોતાનો હેતુ હોય છે? હોય છે તો કયો? એ હેતુને અનુસરતી પદ્ધતિ જન્મી છે? આ બધા પ્રશ્નોનો સંબંધ વિવેચકની સિદ્ધાન્તસમજ અને કૃતિ — કે જેનું એ વિવેચન કરી રહ્યો છે — ની કયાત્મકતા સાથે છે. એટલે કે, વિવેચકની આ-મલક્ષી અનુભૂતિનું વસ્તુલક્ષી વિવેચનકૃતિમાં રૂપાંતર કરનારી પ્રક્રિયામાં એ પ્રશ્નોના જવાબો પડેલા છે. આવાં દર્શનોમાં વિવેચક કૃતિની કલાને વિવેચક પોતાની. સૈદ્ધાન્તિકતાની પીઠિકા પર મૂકી એ અંજે મૂલ્યવાચી

નિર્ણયો આપતો હોય છે — વ્યાપકની ભૂમિકાએ એક સવિશેષનું અહીં મૂલ્યાંકન થાય છે. વિવેચન વાદ અહીં મુખ્યત્વે મૂલ્યવાચી વિધાનો વડે પોતાને સાર્થક ઠેરવતી હોય છે. આપણી સામે એવા સ્વરૂપે આવતી હોય છે.

વ્યાપકની ભૂમિકાએ સુવિશેષને મૂકી જેવાની રીતિને તર્કમાં 'નિગમન' કહે છે તે સુવિદિત છે. પણ એનાથી ખીલ્લ છેડાની રીતિ પણ છે, વિવેચક જેમાં સવિશેષનું વર્ણન આપી વ્યાપક ભૂમિકાની સંચિત સૈદ્ધાન્તિકતામાં કશોય વધારો સૂચવે છે. તર્કમાં એને 'અનુમાન' કહે છે તે પણ એટલું જ જાણીતું છે. આવાં દૃષ્ટાંતોમાં વિવેચ્ય કૃતિની કલાને વિવેચક સૈદ્ધાન્તિકતાને અર્થે વર્ણવે છે અને મૂલ્યવાચી નિર્ણયો લેવાનું પોતાના વાચક પર છોડે છે. વિવેચનવાદ અહીં મુખ્યત્વે વર્ણનવાચી વિધાનો વડે પોતાને સાર્થક ઠેરવે છે, આપણી સામે એવા સ્વરૂપે એ આવતી હોય છે. વિવેચકની આત્મલક્ષી અનુભૂતિનું 'અહીં' વસ્તુલક્ષી વિવેચનકૃતિમાં રૂપાંતર થાય છે ખરું, પણ પહેલી રીતિમાં થાય તેથી જોણું થાય છે. અહીં, એની વિવેચક તરીકેની શક્તિમત્તા જે રૂપે અધિકૃતતા પ્રસરાવે છે તેનો, થોડો વધુ મહિમા છે.

પહેલી રીતિના વિવેચકો મોટે ભાગે પરંપરાગત કૃતિઓના વિવેચકો છે એમ સાધારણ રીતે કહી શકાય, જ્યારે બીજી રીતિના વિવેચકો પ્રયોગશીલ કૃતિઓના વિવેચકો છે એમ સર્વસાધારણ રીતે જેવા મળે છે. આ બે છેડાની રીતિઓની વચ્ચે કે બંને છેડાની રીતિઓની સાથે જ અર્થઘટન અને વિવરણની પ્રક્રિયાઓ ભલે નિહિત સ્વરૂપે પણ હોય જ છે. એટલે કે મૂલ્યવાચી વિવેચના તેમજ વર્ણનવાચી વિવેચના બંને-અબંને કૃતિનું અર્થઘટન અને વિવરણ પણ કરે જ છે. અને તેથી એ બે મુખ્ય રીતિઓ વચ્ચેની ભેદરેખા પણ ધણીવાર અસ્પષ્ટ જ રહે છે, બહુકે કોઈ-પણ વિવેચનમાં જાનેનો એકમેકની સમીક્ષા કરતો સહ-ભાવ જેવા મળે છે. એથી પણ આગળ વધીને કહેવું જોઈએ કે કોઈપણ વિવેચનમાં વર્ણન, અર્થઘટન, વિવરણ અને મૂલ્યનિર્ણયના ચાર પરસ્પરને ઉપકારક એવા તબક્કાઓ હોય જ છે, પણ તેમનો પૃથક્ પૃથક્ નામોલ્લેખ કરવાનું અસંભવિત નહિ પણ દુષ્કર હોય છે, છતાં તેમના અસ્તિત્વને નકારી શકાતું નથી જ. વિવેચનાત્મક વિધાનોની આ ચાર કોટિઓ વિના, કહો કે કોઈપણ એકને વિશેના વિવેચકના પદ્ધતિપુરઃસરના પુરુષાર્થ વિના,

ભાસી રહ્યો છું, પણ તેથી કોઈ દોષ જન્મતો નથી-મારે એમના એ જ કાર્યને ફેરફાર કરવું છે. તો કહેવું છે, કે આ લોકો પ્રત્યક્ષ વિવેચન કેમ કરતા નથી અથવા તો સુરેષ જોષી સરખાતા સાહિત્ય વિશે કેમ લખતા નથી એવી ફરિયાદ કરવી તે દાસપણું છે. કેમકે એઓએ સિદ્ધાન્તોની સમૃદ્ધ વાત કરી છે એટલા માટે કરીને એમને ‘આથોરિટી’ ન ગણી લેવાય. અને તેથી એમના વિવેચનવચન માટે ટટણવું તે પ્રુખ્તતાની કે આધુનિકતાની નિશાની નથી. એમની વિવેચનાત્મક વર્તણૂક એકપક્ષી છે, સિદ્ધાન્ત લક્ષી છે, એમ ગણીને ચાલવું તે જ કરણીય છે. જોકે, અહીં જ નોંધવું ઘટે, કે એમણે પોતે આગળ કરેલી સૈદ્ધાન્તિકતાઓની પીઠિકા પરથી વધારે ને વધારે પ્રત્યક્ષ વિવેચનો એમની પાસેથી મળ્યાં હોત, તો આપણને એમની તેમજ આપણા સૌની થોડી જુદી ખબર પડી હોત. છતાં, સિદ્ધાન્તહીન ઉપયોગિતાવાદીઓની પ્રત્યક્ષ-વિવેચના કરતાં આ પ્રત્યક્ષહીન સિદ્ધાન્ત-ચિંતકોની સિદ્ધાન્ત-વિવેચના અનેકરીતે જલ્પમૂલ્ય છે, એ બેની સરખામણી ન જ થાય.

પ્રત્યક્ષ વિવેચના સાથે સંકળાયેલા સમકાલીન વિવેચકોમાંનાં કેટલાંક નામ આ પ્રમાણે છે.

જયન્ત ઠાકારી, ભોળાભાઈ પટેલ, પ્રમોદકુમાર પટેલ, રાધેશ્યામ શર્મા, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલા, ચન્દ્રકાન્ત શેઠ, ચિત્રુ મોદી, સદ્ગત અનિરુદ્ધ બ્રહ્મમુનિ, દિગ્વીશ મહેતા, સિતાંશુ મહેતા વગેરે. આ સૌની યથાસ્થાને સમીક્ષા રજૂ કરું તે પહેલાં વિવેચનવાદ વિશેના અમુક મુદ્દાઓની ચર્ચા કરવી ઉચિત લેખાશે.

વિવેચનવાદની એટલે કે ‘ધ રૂહેટોરિક ઓવ ક્રિટીસિઝમ’ની અથવા તો વિવેચનાની ભાષાની તપાસથી ‘વિવેચનનું વિવેચન’ કે ‘મેટાક્રિટીસિઝમ’ પોતાનો પ્રારંભ કરી શકે. મુખ્ય પ્રશ્નો એ છે, કે વિવેચન શાનું બનેલું છે? આપણી સામે કયા સ્વરૂપે આવે છે? પ્રત્યેક વિવેચન-કૃતિને પોતાનો હેતુ હોય છે? હોય છે તો કયો? એ હેતુને અનુસરતી પદ્ધતિ જન્મી છે? આ બધા પ્રશ્નોનો સંબંધ વિવેચકની સિદ્ધાન્તસમજ અને કૃતિ — કે જેનું એ વિવેચન કરી રહ્યો છે — ની કલાત્મકતા સાથે છે. એટલે કે, વિવેચકની આત્મલક્ષી અનુભૂતિનું વસ્તુલક્ષી વિવેચનકૃતિમાં રૂપાંતર કરનારી પ્રક્રિયામાં એ પ્રશ્નોના જવાબો પડેલા છે. આવાં દૃષ્ટાંતોમાં વિવેચ્ય કૃતિની કક્ષાને વિવેચક પોતાની સૈદ્ધાન્તિકતાની પીઠિકા પર મૂકી એ અંજે મૂલ્યવાચી

નિર્ણયો આપતો હોય છે — વ્યાપકની ભૂમિકાએ એક સવિશેષત્વ અહીં મૂલ્યાંકન થાય છે. વિવેચન વાદ અહીં મુખ્યત્વે મૂલ્યવાચી વિધાનો વડે પોતાને સાર્થક ઠેરવતી હોય છે. આપણી સામે એવા સ્વરૂપે આવતી હોય છે.

વ્યાપકની ભૂમિકાએ સુવિશેષને મૂકી જોવાની રીતિને તર્કમાં ‘નિગમન’ કહે છે તે સુવિદિત છે. પણ એનાથી ખીન્ન છેડાની રીતિ પણ છે, વિવેચક જેમાં સવિશેષત્વ વર્ણન આપી વ્યાપક ભૂમિકાની સંચિત સૈદ્ધાન્તિકતામાં કશાક વધારો સૂચવે છે. તર્કમાં એને ‘અનુમાન’ કહે છે તે પણ એટલું જ બાણીત્વ છે. આવાં દૃષ્ટાંતોમાં વિવેચ્ય કૃતિની કલાને વિવેચક સૈદ્ધાન્તિકતાને અર્થે વર્ણવે છે અને મૂલ્યવાચી નિર્ણયો લેવાનું પોતાના વાચક પર છોડે છે. વિવેચનવાદ અહીં મુખ્યત્વે વર્ણનવાચી વિધાનો વડે પોતાને સાર્થક ઠરાવે છે, આપણી સામે એવા સ્વરૂપે એ આવતી હોય છે. વિવેચકની આત્મલક્ષી અનુભૂતિનું અહીં વસ્તુલક્ષી વિવેચનકૃતિમાં રૂપાંતર થાય છે ખરું, પણ પહેલી રીતિમાં થાય તેથી ઓછું થાય છે. અહીં, એની વિવેચક તરીકેની શક્તિમત્તા જે રૂપે અધિકૃતતા પ્રસરાવે છે તેનો, થોડો વધુ મહિમા છે.

પહેલી રીતિના વિવેચકો મોટે ભાગે પરંપરાગત કૃતિઓના વિવેચકો છે એમ સાધારણ રીતે કહી શકાય, જ્યારે બીજી રીતિના વિવેચકો પ્રયોગશીલ કૃતિઓના વિવેચકો છે એમ સર્વસાધારણ રીતે જોવા મળે છે. આ બે છેડાની રીતિઓની વચ્ચે કે બંને છેડાની રીતિઓની સાથે જ અર્થઘટન અને વિવરણની પ્રક્રિયાઓ ભલે નિહિત સ્વરૂપે પણ હોય જ છે. એટલે કે મૂલ્યવાચી વિવેચના તેમજ વર્ણનવાચી વિવેચના બંને અભિપ્રયે કૃતિનું અર્થઘટન અને વિવરણ પણ કરે જ છે. અને તેથી એ બે મુખ્ય રીતિઓ વચ્ચેની ભેદરેખા પણ ઘણીવાર અસ્પષ્ટ જ રહે છે, બલકે કોઈ-પણ વિવેચનમાં ગંતેનો એકબેકની સમીક્ષા કરતો સહ-ભાવ જોવા મળે છે. એથી પણ આગળ વધીને કહેવું જોઈએ કે કોઈપણ વિવેચનમાં વર્ણન, અર્થઘટન, વિવરણ અને મૂલ્યનિર્ણયના ચાર પરસ્પરને ઉપકારક એવા તબક્કાઓ હોય જ છે, પણ તેમનો પૃથક્-પૃથક્ નામોલેખ કરવાનું અસંભવિત નહિ પણ દુષ્કર હોય છે, છતાં તેમના અસ્તિત્વને નકારી શકાતું નથી જ. વિવેચનાત્મક વિધાનોની આ ચાર કોટિઓ વિના, કહો કે કોઈપણ એકને વિશેના વિવેચકના પદ્ધતિપુરસ્કારના પુરુષાર્થ વિના,

વિવેચનકૃતિનું કોઈ એપિસ્ટીમોલોજિકલ સ્ટેટસ હોયું થતું નથી — એ લગભગ અધાધૂંધીનો અનુભવ આપતું લખાણ બની રહે છે, અને તેમાં ઉપયોગિતાવાદીઓને રસ પડે તેવા સાહિત્યમંલગ્ન લાગતા છતાં સાહિત્યેતર આશયોનું પ્રસરણ થયું હોય છે; અને ‘વિવેચન’ ત્યારે એક આત્મઘાતક મંકેત બની રહે છે.

વિવેચનાત્મક વિધાનોની સુરેખ પ્રતીતિનો અભાવ વિવેચનાને આત્મઘાતક નીવડે છે તેવી જ રીતે, તેમાં પ્રયોજાતી પરિભાષાઓ; તેમાં રચ્ય થતી આડવાતો; તેમાં ધરણપૂર્વક છુસાડવામાં આવતા શૈલીયાળાઓ; પોતે વધારે સૂઝ છે એવી, વિવેચકની આત્મસમજમાંથી પ્રગટેલી, ને અહીં પેમી ગયેલી એવી અહંમન્યતાઓ — આ બધાં પણ એને એટલા જ નોંધપાત્ર ભાવે વિધાનક નીવડે એવાં તત્ત્વો છે. આ બધાંના મિશ્રચુરપે વિવેચનવાદ રચાઈ આવે છે; અને જ્યારે, એમાં વાગ્મિતાના વિશેષો નહિ પણ દૂષણો ઉભરાય છે ત્યારે, વિવેચકશ્રીને વિશેની નથા વિવેચનકૃતિને વિશેની આકર્ષક બ્રમણા ભભી કરવામાં સફળ નીવડનારું એકાદ શક્તિશાળી દૂષણ તો ત્યાં હોય જ છે. અહીં માત્ર પરિભાષાનો વિચાર કરીશું.

વિવેચનની શી પરિભાષા હોઈ શકે? ‘એચનુઓ’ જેવા પારિભાષિક મંકેતની રસાયણવિજ્ઞાનમાં જેવી કીમતી વિશદતા હોઈ શકે છે તેવી અહીં હોઈ શકે ખરી? વારેવારે સાહિત્યમાં પડેલા વિદ્વાનો પારિભાષિક મંકેતોની વ્યાખ્યાઓ કરતાં શાસ્ત્રીય લખાણો આપતા હોય છે. પણ એવાં લખાણો વડે ગમે તેટલો સુઆખ્યાયિત થયેલો મંકેત જ્યારે અમુક વિવેચક પોતાની પ્રત્યક્ષ વિવેચનકૃતિમાં વાપરે છે ત્યારે એને વિશે દાવો થયો હોય એટલો બધો કીમતી એ નથી લાગતો હોતો; તો, એ કીમતી લાગે પણ વિગદ ન લાગે એમ બનતું હોય છે, અથવા એથી સાવ ઊલટું બનતું હોય છે. સિદ્ધાન્ત અને પ્રત્યક્ષ વચ્ચે એક કાયમી સ્પર્ધની, ‘ડિસ્કોપન્સી’નો સંજોગ સાહિત્યકલાની વાતમાં આમ હમેશાં રહ્યો હોય છે. પૂર્વનિર્ણિત અને વ્યાખ્યાયિત એવા સંકેતો વિવેચનના સંદર્ભમાં દાવા ધરે તેટલા કીમતી અને વિશદ હમેશાં નથી હોતા. એમનું સ્વ અર્થે સસ્કરણ કરી લેવાની જવાબદારી વિવેચકની સર્વસાધારણ પ્રવૃત્તિનો નહિ, પણ પ્રત્યક્ષ વિવેચનની વિશિષ્ટ પ્રક્રિયાનો જ એક સવિભાગ છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચના દરમ્યાન મંકેતોનું સંવર્ધન સંગોધન થતું આવતું હોય, તો વિવેચનકૃતિના સંક્રમણનો કાયડો ઓછો તીવ્ર બને છે, વિવેચનવાદ બોધગ્રામી બની શકે છે, વિવેચન-હેતુ સાર્થક નીવડે છે.

આપણા જમાનામાં વિવેચનવાદ વધુ ને વધુ 'મેટાફિઝિકલ' બની છે. કદાચ, પેલી 'ડિસ્ક્રીપ્શન'ને દૂર કરવાનો વિવેચકોનો એ એક માત્ર સર્જનાત્મક પુરુષાર્થ છે. ઘણીવાર તો એમ જ લાગે છે, કે વિવેચના મેટાફિઝિકની સહાય વિના સર્જકકલાઓનું આકલન કરી શકશે જ નહિ. કેટલી બધી મેટાફિઝિકલ વોકેબ્યુલરીઝ આપણી વચમાં છે આજે !

સાહિત્યકૃતિની 'જીવંતતા'નો અનુભવ કેન્દ્રવર્તી બનતાં, આપણે મોટે ભાગે 'ઓર્ગેનિક મેટાફિઝિકલ'નો આશરો લઈએ છીએ. દા.ત. નવલકથા કોઈ જીવતી જાગતી હસતી હોય એમ વાત ચાલે છે : એ 'જન્મ લે છે', એ 'જીંદરે છે', 'માવજત પામે' છે, 'વિકસે' છે, 'મરણપથારીએ પડે' છે, એનો 'નાશિશ્વાસ' ચાલે છે, એને 'સંજીવની' અપાય છે, એનો 'પુનર્જન્મ' થાય છે, એનું 'લાગ્યચક્ર' હોય છે, વગેરે. જોયું જઈએ તો, કદાચ જીવંતતાના અનુભવથી દોરવાતી રૂપકાત્મકતા ખરેખર તો ઇતિહાસ-વાચી વિધાનો કરાવે છે ! નવલકથાના જીવનનો ઇતિહાસ એ વડે વર્ણવાય છે ! કોઈ એક હાથ પરની નવલકથા — કે જેની તળિયતનું નિદાન વિવેચકે કરવાનું માથે લીધું છે — અને સર્વસામાન્યપણે કોઈ તગલે મરવા પડેલી કે જીવતી અનુભવાતી 'નોવેલ ઈન જનરલ' — એ બે વચ્ચે ખાસ્સો ફેર નથી ? શું નવી નવલકથાના અવતારને માટે પૂર્વવર્તી રચનાઓનું મરણ અનિવાર્ય હોય છે ખરું ? સાહિત્યપ્રકારો કે કલાઓને વિશે નિદાનો તથા ઇલાજો પેશ કરતા કે આગાહીઓ અને વરતારા બહાર પાડતા દાક્તરોને કે જોશીઓને જ હવે જરા ચંકાની નજરે જોવાનું વલણ સ્થિર થયું છે. એ રીતે કે એમની વાતમાં પ્રચન્ન એવું કોઈ નિયામક સ્વરૂપનું 'એલિટિઝમ' તો નથી ને !

સાહિત્યકૃતિની બાહ્ય સંરચનાને તપાસવાની વૃત્તિમાંથી આપણે જાતજાતના 'ટેકસ્ટ્યરિયલ મેટાફિઝિક્સ' વાપરતા હોઈએ છીએ : અહીં તાણા અને વાણા ખરાબર ગુંથાયા છે; અહીં પોત ફિસ્ટું છે; અહીં સ્ફૂર્યવિત અને ઘટ્ટ વણાટ અનુભવાય છે; પ્રતીક અને કલ્પનની ગૂંથણી ખરાબર થઈ છે; અહીં ભાત બેઝ-જુકાની રીતે વિકસે છે; વગેરે. આ પ્રકારની મેટાફિઝિકલ વોકેબ્યુલરીઝ એનેલોગસ ક્યારે મિથ્યા અને નકામું બન્યું તેની, લઢલુમાં લખતા વિવેચકને ખગર પડતી નથી. તો, ધારા પુષ્ટ થઈ છે; પાતળી સેર ફૂટી છે; વળાંક ખરાબર જોઈ શકાય છે; વહેણ સમથળ છે; અહીં બંને પ્રવાહોનો સંગમ થાય છે; સીમાઓ તૂટી છે અહીં;



‘કોન્ટ્રીસનું’ આમ ઈરોઝન થયું છે — વગેરે ઉક્તિઓમાં એક જાતનાં ઇતિહાસવાચી તેમ જ વિકાસદર્શી વલણને મૂર્ત કરતું ‘જ્યોગ્રાફિકલ મેટાફોરિઝમ’ જોઈ શકાશે. તો, પ્રકાશિત થયું છે; ઝાંખું પાંખું ઉઘડે છે; સ્થિરદ્યુતિ પ્રતીકો અહીં છે; આંખે પાટા બાંધનારું છે; પ્રકાશ વેરે છે; અજવાળાં પાથરે છે — વગેરે ઉક્તિઓમાંનું ‘ઓપ્ટિક મેટાફોરિઝમ’ ભાવકના કૃતિ-અનુભવની સંતર્પકતાનો નિર્દેશ આપે છે; ‘હૃદય’, ‘હૃદયગ્રમ’, ‘સંતોષપ્રદ’, ‘આસ્વાદ’ જેવા સંકેતો પણ કૃતિ-અનુભવની વૈયક્તિક સંતર્પકતાનો નિર્દેશ આપનારા છે એ સ્પષ્ટ થાય એવું છે.

સંસ્કૃત કાળમાં, આલંકારિકોએ નારીદેહ સાથે કાવ્યદેહનું સાદૃશ્ય જીભું કરીને અલંકારવિચાર વિસ્તાર્યો હતો. પણ એ સાદૃશ્ય કેવું તો મિથ્યા હતું તે રસવાદીઓએ દર્શાવી આપ્યું — એ રીતે, કે મૃતદેહને અલંકારો શોભાવી શકતા નથી, એમ વાધો પાડીને અને, નિરલંકાર એવી નારીના અપૂર્ણત્વનિર્વાર્ત્ય સૌન્દર્યનો શો ખુલાસો આપી શકાય એવો પ્રશ્ન કરીને એમણે અલંકારત્વને વધુ સહજ, અવિશ્લેષ્ય અને અનુનિહિત હૃદયનું; જે ઉવટે, જાણીતું છે કે આલંકારિકોના સાદૃશ્ય મોહનું નિરસન કરીને રહે છે. પણ ધ્વનિવાદીઓની પરિભાષા રસવાદીઓની પરિભાષા જેટલી અનુભવમૂલક નથી. સહૃદયની રસાનુભૂતિની વર્ણનાને સાદુ રસવાદીઓ એક તરફથી રસાયનપરક સંકેતોનો આશ્રય કરે છે — ‘રસચર્ચણા’ જેવી પ્રક્રિયાલક્ષી સાંકેતિકતા અહીં સ્મરણીય ગણવી જોઈએ — તો બીજી તરફથી, પ્રત્યક્ષપરાયણ દાર્શનિક સંકેતોનો આશ્રય કરે છે. સુવિદિત ■ કે આનન્દની ‘અ-લૌકિકતા’, ‘અભ્યાનન્દ-સહોદરતા’, ‘સરવોદ્રેક’ અને ‘એતોવિસ્તાર’ જેવી ઘટનાઓ એ દાર્શનિક સંકેતો વડે જ વિશદ થઈ હતી. પરંતુ, ‘અસંલક્ષ્યક્રમવ્યંજ્ય’ કે ‘વિવક્ષિતાન્યપરવાચ્ય’ જેવા, ધ્વનિવાદીઓના મોટા ભાગના પારિભાષિક સંકેતો, કાવ્યકૃતિની સંરચનાને લક્ષ્ય કરે છે. નોંધવા જેવું તો એ છે કે એ વડે સર્જકતાનો શુભ તો દર્શાવી શકાય જ છે, પણ સાથેસાથ, ભાવકના કલાનુભવના કારણ-સમન્વાયની ગતિવિધિને પણ સૂચવી શકાય છે.

વક્રોક્તિકાર ક્રુતકને આ દિશાના પૂરા જાણતલ ગણવા જોઈએ. વક્રતાની વાત કરીને એમણે સાહિત્યકલાના અત્યંત વ્યાવર્તિક એવા લક્ષણ પર આંગળી મૂકી વ્યવહારભાષા અને સાહિત્યભાષાની ભેદકતા લક્ષ્ય કરીને આલંકારિકોનું પરાક્ષપણે સમર્થન કર્યું, પણ એમણે ઠરેલી ભૂલનું

પોતાનામાં પુનરાવર્તન થવા દીધું નહિ. એમનો વક્રોક્તિ-વિચાર વર્ણ-  
 વિન્યાસથી શરૂ કરીને કાવ્યકૃતિની સમગ્ર સંરચનાને પોતામાં આવરતો  
 પ્રબંધવક્રતા સુધી વિકસ્યો છે એ, સર્જકતાના સંદર્ભમાં ખૂબ જ માર્ગદર્શક  
 એવી ટિપ્પણ છે, એ સંદર્ભમાં આટલી પુષ્ટતાનો લાભ જવલ્લે જ  
 કદાચ ખીજ કાવ્યાચાર્ય વડે મળ્યો હોય. વામનનો રીતિ-વિચાર, એ, છેવટની,  
 કારિકાઓમાં પર્યવસાન પામનારી સ્થૂળતાનો ભોગ ન બન્યો હોત, તો  
 એની પણ મૂલ્યવત્તા સાહિત્યકલાતું ‘રીતિ’તત્ત્વથી વ્યાવર્તન બિંબુ  
 કરનારા ભાષ્ય લેખે અવશ્ય ઘણી બધી હોત. પદરચનામાં શુદ્ધાત્માતું  
 વૈશિષ્ટ્ય જોતા વામન પણ પોતાના રીતિ-વિચારને સર્જકતાના વિષયમાં  
 જ વિકસાવવા ઇચ્છતા હતા. જગન્નાથની રમણીયકતાપરક પરિભાષા વળી  
 પાછી કલા-અનુભવલક્ષી હોઈને, આપણે જોઈએ છીએ તેમ, રસવાદીઓનાં  
 વ્યાપક ગૃહીતામાં જઈ વિરમે છે. પરંતુ ક્ષેમેન્દ્રનો ઔચિત્યવિચાર, બહે  
 ‘રસસિદ્ધ’ કાવ્યના ઇવાતુભૂત તત્ત્વ તરીકે, પણ, ઔચિત્યને કાવ્યના  
 એકવીસેક નેટલાં અંગોને વિશે વિકસાવે છે; ત્યારે, તેમાં પણ, સર્જકતા  
 ઔચિત્યતત્ત્વને લીધે — એટલે કે સિલેકશનને લીધે — કાવ્યસાધક બની  
 શકે છે એવા મતનું સુંદર સમર્થન થતું જોઈ શકાશે. ‘ઔચિત્ય’ જેવા  
 વ્યાપક સંકેતને ક્ષેમેન્દ્ર કાવ્યચર્યામાં એક ફક્કશનલ કન્સેપ્ટને રૂપે સ્થાપી  
 શક્યા એ નાની વાત નહોતી.

આ બધા આચાર્યોની પાસે, આમ, પોતે જે સાહિત્યતત્ત્વને આત્મરૂપ  
 સ્થેપતા તેને વિકસાવી આપતી પરિભાષાનું શાસ્ત્ર હતું. કલાકૃતિના  
 અનુભવને મુખ્યત્વે લક્ષ્ય કરતી પરિભાષા રસવાદીઓએ કે તેમને અનુસરતા  
 જગન્નાથ વગેરેએ વિકસાવી; તો, ભામહી, દણ્ડી વગેરે આલંકારિકોએ,  
 વામને અને કુન્તકે સર્જકતાલક્ષી, સંરચનાલક્ષી પરિભાષા વિકસાવી. આ  
 બધી વોકેબ્યુલરીઝ પ્રધાનપણે મેટાફોરિકલ નહોતી, એ વાત પર હું અહીં  
 ‘આંગળી મૂકવા માણું છું’.

સર્વસાધારણ રીતે કહી શકાય કે સૌ કાવ્યાચાર્યો પોતે ‘જેને આત્મરૂપ  
 ગણે છે તે તત્ત્વની વાત કરીને છેલ્લે તો રસસિદ્ધ કાવ્યને જ પરમ સ્થાને  
 બેસાડે છે, અને એમના વડે બિલા થયેલા એ કાષ્ઠર્સિક્ષિકેચનનું એ રીતે  
 રસવાદ, પ્રારંભે કારણ, અને અંતે પરિણામ બને છે. અને તેથી, સંસ્કૃત  
 કાવ્યશાસ્ત્રની દાર્શનિક પીઠિકા મુખ્યત્વે રસવાદીઓની દાર્શનિક પીઠિકાથી  
 જુદી પડતી નથી એમ કહી શકાય. પ્રત્યક્ષિદ્યાવાદ અને રસવાદ એ રીતે

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનું ધારક બળ છે એમ કહેવામાં કશી અતિશયોક્તિ નથી. આ દૃષ્ટિએ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની પરિભાષા પ્રધાનપણે મેટાફરથી તો દૂર રહી જ છે, પરંતુ યોલ દ મેન જેને સમાજવિજ્ઞાને કહે છે તેની સાંકેતિકતાઓના સંકરથી પણ બચી છે. કોઈ દર્શનની જેમ સ્ફોટ કે વ્યાકરણ જેવી ભાષાવિજ્ઞાનીય પીઠિકા એણે અવારનવાર આવશ્યકતા અનુસાર સ્વીકારી ખરી, પણ ‘સમાજ’, ‘સંસ્કૃતિ’, ‘સમ્યક્તા’, ‘જીવન’ કે ‘મૂલ્યો’ જેવા વિભાવોન વાચ્ય આપતી સાંકેતિકતાઓથી એ હમેશાં દૂર રહી છે. સ્વ-અર્થે થયેલા આ બચાવને કારણે આ પરિભાષાને શુદ્ધ કહેવામાં કશું નોખમ નથી એ બીજી વાત પર હું ‘અહીં’ આંગળી મૂકવા માગું છું.

વિવેચકે, જોકે, શુદ્ધ પરિભાષા વાપરવી કે મેટાફરિકલ વાપરવી અને તેના પણ સંકરોનો આશરો કરવો કે કેમ એ પ્રશ્નો જુદા જ છે—આપણે વિવેચનવાદનો મોટો સંભવ જિજ્ઞાસ કરતા પરિભાષાના તત્ત્વની અહીં માત્ર છણાવટ જ કરી રહ્યા છીએ.

જે કે, અહીં એ નોંધવું જરૂરી લેખાશે, કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રધાનપણે સાહિત્યસિદ્ધાન્ત આપતું આનુમાનિક તર્કભૂમિકાનું વિવેચન છે, અને એણે આપેલા સિદ્ધાન્તોની વ્યાપક ભૂમિકાએ કોઈ સવિશેષ કૃતિને મૂકીને વિવેચન કરનારી પ્રણાલિ, એટલે કે પ્રત્યક્ષ-વિવેચન-પ્રણાલિ, આ સિદ્ધાન્તની પરમ્પરા જેવી સમૃદ્ધ નથી થઈ. એટલું જ નહિ, એમાં જેને ‘મલ્લીનાથી’ કહેવામાં આવે છે તે શૈલીનું ‘ટેકસોનોમિકલ ડિક્શન્સ’ પણ નોવા મળ્યું છે. સાહિત્યકલાનો સ્વરૂપ અને કાર્યને સમજવામાં, ભારે પૃથક્કરણશીલ પુરુષાર્થની મદદથી સમજવામાં, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર જેટલી મદદ કરી શકે છે, તેટલી પ્રત્યક્ષ વિવેચનમાં પરાવાયેલા વિવેચકને, સાહિત્ય-હક્કાનાં એ સ્વરૂપ અને એ કાર્ય સમજાવવાને વિશે સીધી મદદ કરી શકતું નથી.

કૃતિજન્ય આવિષ્કારોને સિદ્ધાન્તનાં ચોક્કસમાં બધમેસતાં કરનારી અને તે પર લેગલ મારી આપનારી વિવેચના એ તેટલો સમૃદ્ધ જિદ્ધાન્ત-પક્ષ ધરાવતી હોય છતાં, સરવાળે તો, ‘રિડકશનિસ્ટ’ પુરવાર થતી હોય છે; વિધિનિષેધોભર્યા ક્રિયાકાણ્ડની કોઈક અંતરાલ દશામાં એ અટકી પડે છે — ‘ટાટલ ક્રિટીસિઝમ’ની દિશામાં એનાથી વિકસી શકતું નથી, જેમકે, ‘મેધદૂત’માંથી અલંકારો શોધી આપી શકાય; વક્રોક્તિઓ દર્શાવી આપી શકાય; એનાં ગુણ-દોષની કે એનાં ઔચિત્યોની ચર્ચા કરી શકાય; એના

વિસાવાનુભાવ કે સંચારિલાલો દર્શાવીને એના રસનું નામ પાડી શકાય —  
 તો પણ, એના કલાનુભવમાં પડેલા ગર્ભને વિવેચન વાંચનાર સુધી પહોં-  
 ચાડવાનું તો બાકી જ રહે. કોઈ રવીન્દ્રનાથની સર્જક વિવેચનાથી કાલિદાસના  
 વિશ્વને આત્મસાત્ કરવાનું અલગત આપણા જમાનામાં જ શક્ય છે,  
 સંસ્કૃત-કાળમાં સાહિત્યવિવેચનાનો આજે છે તેવો કોઈ ધીંગો ખ્યાલ  
 અસ્તિત્વમાં જ નહોતો. પશ્ચિમી કલામીમાંસાનો કેશિકા પૃથક્કરણનો  
 આદર્શ અનુસરતા હતા, અને ઇતિહાસ કહે છે તેમ, શક્તિશાળી કવિઓ  
 પૂર્વવર્તી નિયમેનું ઉલ્લંઘન કરી સર્જનો-મેષો સાધતા હતા. કાવ્યશાસ્ત્ર  
 આગ્રમોમાં અને જતે દહાડે પાઠશાળાઓમાં વ્યુત્પત્તિ-વિષય તરીકે લખવાનું  
 એક શાસ્ત્ર હતું. ઉમાશંકર જોશી જેને ‘શરણી વિવેચન’ કહે છે તેવી,  
 આપણા જમાનામાં જન્મી આવેલી, વિવેચનાત્મક મધ્યસ્થી વિના કાવ્ય  
 અને નાટ્યને ભોગવવાની ક્ષમતા પ્રભઓમાં એ કાળે હતી, સંસ્કૃત કાવ્ય-  
 શાસ્ત્રની મૂલ્યવાન સ્વાયત્તાનો સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ પણ એટલો જ મૂલ્યવાન  
 છે. વિવેચનાને વિશેની આજની વેધક ચિન્તનશીલતા અન્ય ક્ષેત્રોમાંના  
 તેવા આપણા અનેક અભિગ્રમોને સમાન્તર એવી આધુનિકતા છે : આપણે  
 આજે કોઈ એવી સ્વાયત્ત વિદ્યાશાખાની શોધમાં છીએ, કોઈ એવી ‘મેટા-  
 લેન્ડવેજ’ની શોધમાં છીએ જેને વિવેચન કહી શકાય. એટલું જ નહિ, એને  
 એવું પદ્ધતિપુરઃસરનું વિજ્ઞાન કહી શકાય કે જે સાહિત્યકૃતિઓની ગેરહાજરીમાં  
 પણ પોતાની પ્રગતિને વિશે કશી કુપડા ન અનુભવવાનું હોય.

એમાં કશું અચરજ નથી કે આપણા રૂપનિર્મિતિવાદીઓએ વિવેચનાને  
 વિજ્ઞાન બનાવનારા નોશોપ ક્ષાયની સૈદ્ધાન્તિકતાઓનો આશ્રય શા માટે ન  
 કર્યો. સુરેશ જોષી સમેત એ સૌ કલાકૃતિની અનિર્વચનીયતામાં કે એની  
 સ્વાયત્તતામાં આગ્રહ હતા. એમનો એ વ્યામોહ સંકેતવિજ્ઞાન અને સંરચના-  
 વાદની નવી હવાથી પણ ન ઘટ્યો, કલાને વિજ્ઞાનનો સ્પર્શ થતાં જ જનજી  
 બધું અંતર્ધાન થઈ જવાનું હોય !

આપણે જોયું તેમ, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રધાનપણે મેટાફોરિકલ નહિ  
 એવી શુદ્ધ, સૈદ્ધાન્તિકતાને વરેલી, પરિભાષા પણ પ્રત્યક્ષ ભૂમિકાએ  
 તો આજના વિવેચનાત્મક વાતાવરણમાં જીણી જિતરી છે. અને સિદ્ધાન્ત-  
 પ્રત્યક્ષ વચ્ચેનું ‘અંતર’ ત્યાં પણ ગેરહાજર નથી રહેતું. પ્લેટો કવિતા  
 વિરુદ્ધ બોલ્યા તે જ કાવ્યમય ભાષામાં, કે ઍરિસ્ટોટલ ‘ટેથાસિસ’ જેવી  
 શૈક્ષણિક પ્રક્રિયાને, સાહિત્યકલાના મનુષ્યને વિશેના સીધા કાર્યને, પ્રભાવને,

વર્ણવવા વાપરી ગયા એ બાણીતી ઘટનાઓ છે, છતાં એમાં મેટાફોરિકલ વોઈબૂલરીનો વિનિયોગ લાચારીથી હતો કે કેમ એ બાણવાની કોઈ ચાવીઓ નથી. મેથ્યુ આર્નોલ્ડ આદિ અર્વાચીનો ‘હાઈ સિરિયસનેસ’ ‘સિન્સ્યારિટી’ ‘સિમ્પલિસિટી’ ‘ઈંકોનોમી’ ‘સટલિટી’ જેવું ‘બોરલ મેટાફોરિકલમ’ પ્રગટાવે છે ત્યારે પણ એની અનિવાર્યતા પ્રતીત નથી થતી. બલકે શંકા પ્રેરે છે, કે વિવેચનાએ પ્રસ્તુત કરેલાં મૂલ્યવાચી વિધાનો પ્રવર્તમાન સામાજિક મૂલ્યોનો નવેસરથી તોલ બાંધવાની જે ભૂમિકા રચે છે અને છેવટે સામાજિક મૂલ્યો સામે જે પ્રજ્ઞાર્થ રચે છે એ દુર્ઘટના (I)થી બચવા તો આવા મેટાફોરિકલનો આશ્રય નથી લેવાયો ને ! આર્નોલ્ડ એપિક અને ટ્રેજેડીને સાહિત્ય-કલાનાં ભદ્ર સ્વરૂપો લેખે અને તેના આવિષ્કાર માટે ઉચ્ચ કોટિની શૈક્ષીવાળા કોઈ સંસ્કારસ્વામીની અપેક્ષા આગળ કરે, અથવા તો કોમેડી અને સેટાપરને જીનરતાં સ્વરૂપો લેખે તેમજ ચોસર અને બન્સને દ્વિતીયિક કક્ષામાં મૂકી આપે એ બધી ઉચ્ચાવચ શ્રેણીઓ વર્ત્તમાન પર ટકતા સાહિત્યસમાજની કે વ્યાપકશાવે એવી જ સંબંધતાની ચાડી ખાય છે.

ટૂંકમાં, મેટાફોરિકલ વોઈબૂલરી વિના પેલા ‘અંતર’ને ફેડી શકાતું નથી એમ લાગે છે, છતાં એની અનિવાર્યતા ક્યારેય પ્રતીત થતી નથી એ જોટલું ‘સાચું’ છે, તેટલું એ પણ ‘સાચું’ છે, કે શુદ્ધ પરિભાષા જેવું વિવેચનમાં કંઈપણ જન્મી આવે તોય, સાહિત્યકલાના ઉન્મેષોને એ આંખી જશે એમ પણ કહી શકાતું નથી. આમ, વિવેચનની પરિભાષા એના સિદ્ધાન્તોની જેમ વિવેચ્ય કૃતિની પૂર્વે સિદ્ધ થઈ હોય છે અને તેથી એને એટલી જ ‘વલ્નરેબલ’ ગણવી ઘટે. ફેશનપરસ્ત વિવેચકોના દાખલામાં, આદ્યાર્થ એવો વૈવિધ્યપૂર્ણ મેટાફોરિકલ સંકેત કે એને કોઈ વખતે ઉપલબ્ધ થયેલો એનો શુદ્ધસ્વરૂપ યોગ, વિવેચનવાદને વિવેચ્ય કૃતિથી દૂરનો પદાર્થ બનાવનારા તરવો તરીકે અવશ્ય વિઘાતક નીવડે છે. એ જ રીતે, પરિભાષાને વિશેની શાસ્ત્રપૂત ચોકસાઈ કે વિશદ સમજ ધરાવવા માત્રથી સારા વિવેચક નથી થવાતું. અમુક સ્થળે અમુક પારિભાષિક સંકેત શા માટે વાપરવો છે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર સૌ પ્રથમ તો વિવેચકે પોતે જ મેળવવાનો હોય છે. કૃતિમાં કશા ‘ક્લેરસ્પોન્ડિંગ કિનોમિનન’ના અવલોકન વિના, એની પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં, બારેબાર જ આવીને ગોઠવાઈ જતો સંકેત, વિવેચક વિદ્વાન હોવાની ભ્રમણા રચે છે પણ કૃતિ વિશે કશું જ કહી શકતો નથી.

• એ જ રીતે, જે પરિભાષાઓ વચ્ચે નવરાશ મળે તુલનાઓ કર્યા કરવી કે કિનારે જીભા રહીને તારતમ્યો આપવાં તે પણ, પ્રત્યક્ષ વિવેચનને

સમીપીત અને ખડાવડું બનાવનારી પ્રવૃત્તિ છે. કેમકે એવા તુલનાકારો પોતે  
 તે પ્રત્યક્ષમાં પડતા નથી હોતા! આ દૃષ્ટિએ પરિભાષાપરક આપું  
 તુલનાત્મક અધ્યયન, અભ્યાસીઓના મનોઆયામથી વિશેષ કંઈ નથી —!  
 એ જ્યારે પણ એ વાનાં નોંધપાત્રપણે આગળ કરી શક્યું હોય છે ત્યારે,  
 તુલનાઓ પછીની વિવેચનાત્મક ભૂમિકાએ ખીલ્યું હોય છે. વિવેચનની  
 પોતાની પ્રક્રિયા છે અને તેમાં પરિભાષાને પોતાનું નિશ્ચિત અને જરૂરી  
 જરૂરે વધુ નહિ એવું ફન્ક્શન હોય છે. એવી સક્ષમ પ્રક્રિયાની ગરહાજરીમાં  
 જે વિવેચનાત્મક વિધાનો મળે છે તે, નાઓપ કાય કહે છે તેમ, અર્થહીન  
 વિવેચનાને જન્માવે છે. લર્વેદરિ — ડાન્ટ — જગન્નાથના સિદ્ધાન્તોની તુલના-  
 ઓ કે ‘ઓબ્જેક્ટિવ કોરિસ્પેક્ટિવ’ અને ભરતના ‘રસસૂત્ર’ની તુલનાઓ  
 પૂર્વની કાવ્યમીમાંસા અને પશ્ચિમની કાવ્યમીમાંસાનો ફળદાયી યોગ ત્યારે  
 જ કહેવાય, જ્યારે એનો કોઈ કૃતિને વિશે માતળર એવો વિનિયોગ કરનારું  
 વિવેચન સંપડાવે. અન્યથા એ પણ ‘મેટાફોરિકલ’ને વિશેના બ્રાન્ત લગાવની  
 કક્ષામાં જ રહે અને વિવેચનવાદની ધૂંધળાશે વધારવામાં પોતાનો  
 ‘વિક્ષેપાપૂર્ણ’ ફાળો આપે!

જો કે, વિવેચન વાંચનારાઓને કલાકૃતિને વિશેના મૂલ્યાંકનમાં વધુ  
 રસ હોય છે, અને તેઓ મોટેભાગે મૂલ્યવાચી વિધાનો — વેલ્યુ જર્ડનમેન્ટ્સથી  
 દોરવાતા હોય છે ત્યારે પણ એમાં એમનો આ રસ પ્રભાવશાળી રહી  
 હોય છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચનમાં પરિભાષા પછીનો અત્યન્ત મહત્વનો કાયડો  
 આ મૂલ્યવાચી વિધાનોને લીધે જન્મે છે.

મોટેભાગના વાચકો સ્વમતના દલીલરણ અર્થે આવાં મૂલ્યવાચી  
 વિધાનોને અંકે કરી લે છે, તે કેટલાક જ એ વડે ખરેખરા નિર્ભ્રાન્ત  
 બને છે. ખરી વાત એ છે, કે સાહિત્યકૃતિ કે કલાની કોઈપણ કૃતિને  
 વિશેના પોતાના નિર્ણયમાંથી બદલાવાની તત્પરતા બહુ ઓછાઓની હોય  
 છે. વાચકો કરતાં સાહિત્યના બાણકારોને અંગે, અથવા તે પૃથગ્જનો  
 કરતાં સાહિત્યકારોને અંગે, આ ભતતું ‘ડોગમેટિકલ’ ચિન્ત્ય છે એમ જ  
 કહેવું પડશે. ફલિતાર્થ એ છે કે મૂલ્યવાચી વિધાનો અને સ્વમતગ્રાહી  
 વિધાનો વચ્ચે ખાસતો ફેર છે એ વાત આપણે હમેશાં વીસરી જઈએ  
 છીએ. કેટલાં બધાં વિવેચનાત્મક ગણુતાં વિધાનો આવાં ભાવોદ્રેકપૂર્ણ  
 વિધાનો હોય છે અને તેની ગુણસમૃદ્ધિ એક અભિપ્રાયથી વિશેષ કંઈ જ  
 નથી હોતી એની ઘણાઓને મોડે લગી ખબર જ નથી પડતી, અને પેલા

ભાઈ દાયકાઓ સુધી વિવેચક ગણાવા કરે છે! આનાથી ભ્રાન્ત વિવેચના અથવા 'સ્કૂલ ક્રિટિસિઝમ' જન્મે છે અને આપણે જો એનાથી ન બચીએ, તો બધા હેતુ કદાચેય સરે, પણ સાહિત્યકલા-કેન્દ્રી બૌદ્ધિક પ્રગતિ કોઈ દિવસ શક્ય ન બને. આ મુદ્દો આપણા સંદર્ભમાં સવિશેષપણે ચોંકાવનારો છે એમ ઉમેરવું પુનરાવર્તન લેખાય.

નોર્થ્રોપ કાયનો દૃઢ મત હતો કે પદ્ધતિપુરઃસરતું અધ્યયન જ પ્રગતિશીલ અને પ્રગતિષોષક નીવડી શકે; ન ક'ઈ ખીજું. નવી રીતભાતો કે નવા વાદો કે વિવેચનાત્મક અભિગમો વડે નહિ, પણ સાહિત્યને માટેના કશો 'કોએડિનેટિંગ પ્રિન્સિપલ' શોધીને જ એને વિશેની વાતને દૃઢમૂલ્ય કરી શકાય. એવા તર્કપૂત અને શુદ્ધિગ્રમ્ય અર્થમાં વિવેચનાને વિજ્ઞાન બનાવવાનો એમનો પુરુષાર્થ અનેક રીતે માર્ગદર્શક છે. એઓ માને છે કે પદ્ધતિપુરઃસરતાના અભાવમાં સાહિત્યકૃતિને વિશેની કોઈ પણ ઉક્તિ વિવેચન નથી પણ ગપાટકમ્ છે, વાતો છે. કેટલીક વાર તો એવી વાતો, કાયના મતે, શેર બજારિયાઓની શેલીમાં મિલ્ટન કે શેલી જેવાનો ઉછાળો કે કડાકો બોલાવી દે છે. અને તેથી જ, મૂંઝવણથી વિધાનોને તેઓએ હમેશાં શંકાની નજરે જોયાં છે. તેમની દૃષ્ટિએ એ વિધાનો જો કલાનુભૂતિની બળવાન ભૂમિકાએ ન જન્મ્યાં હોય, તો વિવેચનક્ષેત્રનાં નથી, પરન્તુ ટુચ્ચિના ઇતિહાસક્ષેત્રનાં છે—એ વિધાનો ત્યારે, માત્ર તેઓ જે કારણે આવિર્ભાવ/પામ્યાં તે સામાજિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક દબાણોનો જ નિર્દેશ આપતાં હોય છે. 'શેક્સપિયર સ્ટડિઝ લાઈફ, મિ'ટન બૂક્સ' જેવાં વિધાનો પણ આ કોટિનાં ભાવોદ્રેકપૂર્ણ વિધાનો છે, કેમ કે એ, અસ્તિત્વમાં નહિ એવી અથવા તો એન્ટીથિસિસ ગણાતી કોટિઓ પર જિંસાં હોય છે, અથવા તો પછી સાહિત્યકારની વ્યક્તિમત્તા સામેની પ્રતિક્રિયાઓમાંથી જન્મ્યાં હોય છે.

કાય/મુક્તોત્તર સમયથી નોંધપાત્રપણે સાહિત્ય વિવેચનક્ષેત્રે ભારે પ્રભાવક રહ્યા અને એમનું 'એનેટામિ ઓવ ક્રિટિસિઝમ' તથા 'ફેબ્રેસ ઓવ આઈડેન્ટિટી' કેટલાક મુદ્દાઓમાં તો 'ન્યૂ ક્રિટિસિઝમ' અને સંરચનાવાદી વગેરે નવ્ય અભિગમો વચ્ચે આ લખનારને સેતુરૂપ ભાસ્યું છે—યથાસ્થાનોએ એમના વિચારોનું વિવરણ આપણને દિશાસૂચક નીવડવાનું છે. પોતાના જન્મનામાં, એમણે જોયું કે, વિવેચના કોમેન્ટરીથી ઝાઝી વિકસી શકી નથી, વૈજ્ઞાનિક શિસ્તમાં બંધાવાની જરૂરતને લોકો હસી નાખે છે. વ્યાપ્તિઓ,

મૂલકવાચી ચૂકાદાઓ, ચિન્તનપરાયણતા જેવાં અનેક લક્ષણોવાળી લપસણી ભૂમિ પરની પ્રવૃત્તિને વિવેચના ગણવાને વિશે તેઓ જંરાય રાજી નહોતા. વિવેચના મોટેભાગે, નિત્યની, કોમેન્ટરીમાં સરી જનારી પ્રવૃત્તિ છે એવું જાણવા છતાં, એમણે એમાં જોવા મળતાં ‘સ્થૂડો-ગ્રોપોઝિશન્સ’ની ટીકા કરી હતી અને વિવેચનાનું ‘આપ્પુ’ બુદ્ધિપૂત માળખું’ રચી ‘આપ્પુ’ હતું—એમને। ‘ધ આર્કિટાઈઝ્સ ઓવ લિટરેચર’ નિબન્ધ આ દિશામાં સુખ્યાત નીવડ્યો છે. નહિ સત્ય કે નહિ જૂઠાણું, એક જાતનું ‘સોનારિયસ નોન્સેન્સ’, ક્ષાય કહે છે, કે વિવેચનામાં જ નહીં શકે—કેમ કે પ્રકૃતિની જેમ એ ખાલી પડી રહેવાને બદલે ઉકરડો થવાનું પસંદ કરી શકે છે.

આપણી વિવેચનવાદ એની પ્રત્યક્ષ ભૂમિકાએ, પરિભાષા અને વિવેચનાત્માક વિધાનો—આ બે મુદ્દા પરત્વે કેવું સ્વરૂપ પકડે છે તે ઉક્ત દસ વિવેચકોની પ્રત્યક્ષ વિવેચના તપાસીને કહી શકાશે. એ ‘સ્થૂડો’ છે, એટલે કે જ્ઞાન્ત વિવેચનાની ટ્રાટિની છે? સિદ્ધાન્તપક્ષ ધરાવે છે? સિદ્ધાન્ત પ્રત્યક્ષની ‘ડિસ્ક્રીપ્શની’ ધરાવે છે? એ ‘ડિસ્ક્રીપ્શની’ મૂલ્ય સ્વરૂપ છે કે અધાધૂંધીભરી? આ બધા પ્રશ્નોના ઉત્તર પણ એટલે જ મેળવી શકાશે.

છેલ્લી પચીસી દરમ્યાન સાહિત્યવિવેચને ગુજરાતી સાહિત્યમાં જે કંઈકેય ગળું કાઢ્યું હોય, તે તેની પ્રાચલિક સમીક્ષા થવી ઘટે. પણ આપણી દશા વણસી ચૂકી છે. એક કાળે સુરેશ જોષી-પ્રણિત રૂપનિર્મિતિવાદને અનુસરવામાં અને એમણે ચીંધેલી કલા અવતારવાને કિસ્ક ક આધુનિકો આજે નવા દેવાને રૂપે પ્રતિષ્ઠાનોમાં જઈ લાગ્યા છે અને તમામ લાભો લઈ લીધા પછી, હવે, એ વિવેચના અને એ કલાને વિશેની સૂઝ ઉશ્કેરી શકાય તેવા પેંતરાઓમાં સફળ થઈ રહ્યા છે. સુરેશ જોષીને માળ આપવી એ આજે એસ્ટાબ્લિશમેન્ટમાં પ્રવેશવાની ચાવી છે; નવા દેવાને મળવાનો એન્ડ્રી-પાસ એ છે; રૂપનિર્મિતિવાદ અને આધુનિક સાહિત્યકલા મરી પરવાર્યાં છે એવો ગરબો ગાવાથી જ આધુનિક વિવેચકમાં ખપી શકાતું હોય છે—તો પછી, સમીક્ષાની પગજણમાં કાણ પડે? બાકી, સુરેશ જોષીની ચોખ્ખી ટીકા તે એમ કહીને કરી શકાય, કે કલાને વિશેનાં કેટલાંક પરમ સત્યોના સાક્ષાત્કારમાં એ મોડે લગી બંધાયેલા રહ્યા, અને ક્ષાયના જેવો કોઈ સાવચ વ સિદ્ધાન્ત-પુરુષાર્થ એમના વડે આરંભાયો નહિ. કોઈ ‘ક્રોઓડિનેટિંગ ડ્રિ-સપલ’ના કેન્દ્રમાં આપણું કહી શકાયું તેવું, તળનું, ગુજરાતી પોએટિકસ સંભવે એવી ભોંય એમના વડે આકારાઈ નથી.

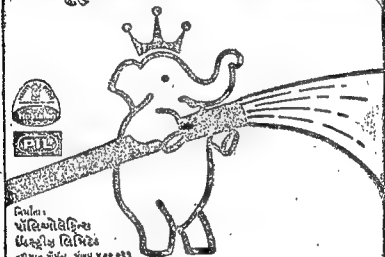


આજની તારીખે જ્ય તમે સાહિત્યકલાના નવા મૂખરડો ખતાવવામાં, નવી ક્ષિતિને દર્શાવવામાં રમમાણ રહો છે, અને એ 'પ્રેસિયસ ઓડિસી'ના એ નાયકને ખમર નથી કે જેને કેન્દ્ર કહી શકાય, બેાંય કહી શકાય, તેવો ખીલો તો આજે કયાંય ખોવાઈ ગયો છે. ગુજરાતી વિવેચનનું આજનું એક માત્ર વર્ણન, માટે જ, 'અનિકેત' છે.

એવા અનિકેતનમાં, પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં જોડાયેલા ઉક્ત દસ વિવેચકોની સમીક્ષા કરીશું. જોઈએ કે એમનો પુરુષાર્થ દશાજ્ઞ્ય છે, દશાને વશ છે, કે દિશા-ચિન્તનમાં મદદકર્તા છે. (ક્રમશઃ)

# દસ્તિ પાઈપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



વિતરણ:

પોલિઓલેફિન

પ્રાઇવેટ લિમિટેડ

નવમીસ પોર્ટ-૯, સુભાષ ૪૦૦ ૦૧૧

● પશ્ચિમ બંગાળી રોયલ એ. એ. એ રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-11B GJ

## The Legend of Vishwanath... वृषभेश्वर मन्दिर

Shiva one of the many forms of Paramatma is further divided into Shiva the male and Shakti the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this divine voice spoke asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestatons of light, erected in different parts

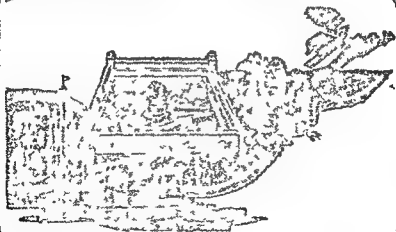
of India in sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रसिद्धेन विष्णवेन दत्तम्  
लोकमुत्तमं सर्वं तस्मै शिवरात्रे

*The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers.*



**MAFATLAL GROUP**



## ‘પ્રકાશન ક્ષેત્રે નવી દિશા

‘સદ્ભાવ પ્રકાશન’ના નવાં પ્રકાશનો

### વિવેચન

શબ્દની શક્તિ :	ઉમાશંકર જોશી :	૩૨-૦૦
ચિન્તયામિ મનસા :	સુરેશ જોષી :	૩૦-૦૦
કાવ્યવ્યાપાર :	હરિવલ્લભ સાયાણી :	૨૫-૦૦
મીરાં :	નિરંજન ભગત :	૨૪-૦૦

### એકાંકી

બાથટળમાં માછલી :	લાલશંકર ઠાકર :	૧૫-૦૦
ત્રીજો પુરુષ :	રઘુવીર ચૌધરી :	૧૫-૦૦

### વાર્તાસંગ્રહ

‘માનીતી-અભુમાનીતી :	સંપાદન :	
(સુરેશ જોશીની કેટલીક વાર્તાઓ)	શિરીષ પંચાલ	૩૨-૦૦

ઉપરાંત ગંગોત્રી ટ્રસ્ટના પુસ્તકોનું

પ્રાપ્તિસ્થાન

સદ્ભાવ પ્રકાશન

૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ

અમદાવાદ-૩૮૦૦૧

સાચુજ્ય

વાર્ષિક : ૧

સંપાદક

સુરેશ જોષી

ડબલ કાઉન સાઈઝ આશરે ૨૫૦ પાનાના વાર્ષિક અંકના લવાજમનેઃ  
દર રૂ. ૨૫=૦૦ થશે. આમ તો આ દળદાર ગ્રંથની કિંમત આજના ભાવ  
પ્રમાણે રૂ. ૫૦=૦૦ થાય પણ તે-પડતર કિંમતે મળશે.

લવાજમ ભરવાની છેલ્લી તારીખ : ૨૪ નવેમ્બર ૧૯૮૨

પ્રકાશન તારીખ : ૨૬ જાન્યુઆરી ૧૯૮૩

વિભાગ

સાહિત્ય : સુરેશ જોષી

લલિતકળા : શુભામ મોહમ્મદ જેખ

દ્વિત્તમ : શુભામ મોહમ્મદ જેખ

ખાસ વિભાગ :

(Death in different art) : ધરમશી વીરશી

લેખક પરિવાર

ઉમાશંકર જોષી . નિર્જન ભગત . હરિવલ્લભ ભાયાણી . રઘુવીર  
ચૌધરી . બોળાભાઈ પટેલ . ભૂપેન ખખ્ખર . દિગ્ગીશી મહેતા . ડૉ. બીખુ  
સી. પારેખ . ગણેશ દેવી . ધરમશી વીરશી . અરુણ અડાલજી . રમેશ  
એઝા . ઉશનસ . ઠરીન્દ્ર દવે . સુરેશ દલાલ . ધનશ્યામ દેસાઈ . હર્ષદ  
ત્રિવેદી . દિલીપ ઝવેરી . ચિત્રુ મોદી . વિષ્ણુ પંડયા . ચંદ્રકાન્ત શેઠ .  
સુરેશ જોષી . શુભામ મોહમ્મદ જેખ . સિતાંશુ યશશંકર શિરીષ પંચાલ  
સાધેશ્યામ શર્મા . લાલશંકર ઠાકર . મહેશ દવે . પ્રબોધ પરીખ . નીતિન  
મહેતા . જયંત પાઠક . ભરત નાયક . કિશોર બદવ . નરેશ વેદ .  
સુમન શાહ . જયંત પારેખ અને અન્ય...

સહભાવ પ્રકાશન

— ૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ,  
અમદાવાદ પીન-૩૮૦૦૦૧ ટે. નં. ૩૮૬૦૧૫

એતદ્-૫૫.

# એતદ્

૩૩૧

નવેમ્બર-૧૯૮૨

૧૫ : ૫

અંક : ૫૫

ત્રીજી

સૌ. ઉપા જોષી પત્ર, નૂતન સોસાયટી, ફોર્મ ૪, વડોદરા-૩૬૦ ૦૦૨

રસિક શાહ, ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લેટ-૨૪, એસ. વી. રોડ, શાન્તાકુળ,  
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અગ્નિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, પાટણપુર  
(પૂર્વ), મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ શ્રી. પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ.

પ્રા. મુકંદ દેવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કોલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧  
વિજય ફોર્સ, રેલેશન રોડ, આણંદ.

સદ્ભાવે પ્રકાશન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ.

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ. ઉપા જોષીના સરનામે કરવો.

'એતદ્' પર મહિનાની પંદરેમીએ પ્રગટ થાય છે.

વ્યયસ્થા અંગેના સઘળા પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ. ઉપા જોષી, પત્ર, નૂતન સોસાયટી, ફોર્મ ૪, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨

## ‘કલાસિક’ અને આકૃતિ વિશેષનો સંબંધ’ | ભૂપેશ અધ્વર્યુ

‘વિવેચનની કેટલીક સમસ્યાઓ’ એ શીર્ષક એના વિષય ક્ષેત્રની દૃષ્ટિએ વિવિધ અર્થોમાં વાપરી શકાય તેમ છે. એમ જોવા જઈએ તો કલાના સ્વરૂપગત વૈશિષ્ટ્યને લીધે કલાવિવેચન એ પોતે જ એક સમસ્યા છે. કાવ્યનું આટઆટલું વિવેચન થઈ ચૂક્યા પછી એ વિવેચનને વિકસાવનારાં કેટલાંક તત્વો-જેમ કે શૈલીશાસ્ત્ર પોતે જ-આગલાં ઘણાં બધાં વિવેચનો પર પ્રસ્નાર્થ મૂકી દે છે. અને ભવિષ્ય તો હજુ બાકી છે. ઘણીવાર વિવેચનમાં અમુક ગાળા દરમિયાન અમુક પરિભાષાની આગુબાગુ ચર્ચા ઘૂમતી હોય છે. જેમ કે ગુજરાતી વિવેચનમાં એક કાળે ‘વૃત્તિમય ભાવાભાસ’ કે ‘કલા ખાતર કલા અને જીવન ખાતર કલા’ જેવા પ્રશ્નોએ જોર પકડેલું. ‘સમસ્યા’ શબ્દ દ્વારા અહીં આ અર્થ અભિપ્રેત છે? મીમાંસાથી વિવેચનને જુદું તારવવા અહીં ‘વિવેચન’ શબ્દ વપરાયો છે કે પછી વિવેચન એટલે સૈદ્ધાંતિક વિવેચન પણ અહીં અભિપ્રેત છે? મારી સમજ અનુસાર હું આ પરિસ્વાદના વિષય અંગે જે કાંઈ સમજાયો છું તેટલી મૂંઝી પર આગળ ચાલું છું.

આપણી ભાષામાં હવે ‘કલાસિક’ કેમ જન્મતું નથી? - એવો પ્રશ્ન ક્યારેક કાને પડે છે. બીજી તરફ એના ઉત્તરરૂપે - આપણું વિવેચન કલાસિકને પારખી શકે, એને વધાવી લઈને યોગ્ય સ્થાન પર મૂકી આપી.

૧. સંભવતઃ ૧૯૭૩-૭૪ દરમિયાન ‘વિવેચનની કેટલીક સમસ્યાઓ’ના પરિસ્વાદ માટે તૈયાર કરેલી રફ નોંધ પરથી - ધીરેશ અધ્વર્યુ



શકે એટલું સમર્થ આને નથી - એવું પણ સંભળાય છે. હું આગળ વધીને કહીશ કે કલાસિક<sup>૨</sup> જન્મી શકે એવા સમર્થ સાહિત્ય વિભાવો આજનું વિવેચન પ્રગટાવી શક્યું નથી. એના વિભાવો ખોટી દિશામાં છે. એમ કહેવું અભિપ્રેત નથી પણ એ વિભાવોમાં ક્યાંક એવી ઊણપ છે કે જે વિવેચન અને કલાસિક વચ્ચેની કડી તોડી નાખે છે. આને પરિણામે આજનું વિવેચન મહત્તા અને વિશુદ્ધિ બે ને એકબીજાના વિરોધમાં મૂકતું થયું છે 'મહાન કવિતા' - 'શુદ્ધ કવિતા', 'મહાનવલ' કે 'નવલ' અને 'એન્ટીનોવેલ' એ યુગોમાંના પાછલો વિભાવ એ આગળના જૂના વિભાવોને ક્યાં તો નકારે છે ક્યાં તો એની પ્રતિક્રિયા રૂપે એ ઉદ્ભવેલો છે. મારો પ્રશ્ન એ છે કે મહત્તા અને વિશુદ્ધિ એ બે આવાં - વિરોધી તત્ત્વો છે ખરાં? - સામાન્ય જીવહારમાં પણ ભેદભૂત તો જે મહાન છે એને તો વિશુદ્ધિની સૌથી વધુ જરૂર પડે છે. અશુદ્ધિની જે કંઈ માત્રા એનામાં આવે તે પેલી મહત્તાની ઊણપરૂપે જ આવશે. ખીંછી ખામુ જે વિશુદ્ધ છે તે મહાન છે એવું નથી. આનો અર્થ એ થયો કે કલા-ધર્મર દ્વેષોમાં વિશુદ્ધ અને મહાન એ બંને વિશેષણો એક વિશેષ્યને લાગી શકે ખરા. વિશુદ્ધ વિશેષણ એકત્રું પણ કોઈ વિશેષ્યને લાગી શકે. પણ 'મહાન' જે એકત્રું કોઈ વિશેષ્ય માટે પ્રયોજાય તો ક્યાંતો એમાં વિશુદ્ધિનો ભાવ અભિપ્રેત હોય જ, ક્યાંતો એને વધારાના 'વિશુદ્ધ' કે એવી મતલબના વિશેષણની જરૂર પડે ક્યાંતો પછી તે એક શિથિલ શબ્દ પ્રયોગમાત્ર જ હોય. આમ વિશુદ્ધિ સ્વયં-પર્યાપ્ત તત્ત્વ છે. 'મહાન'માં 'વિશુદ્ધિ' ઉપરાંત કશાક વિશેષ ઘટક તત્ત્વની યા તો કદાચ કોઈ ઘટકના વિશેષ માત્રામાંના પ્રયોગનની (જે કે કલાકૃતિમાં આ રીતે 'માત્રા' નક્કી કરી શકાય કે કેમ એ પ્રશ્ન રહે છે.) અપેક્ષા છે. પછી 'વિશુદ્ધ' કરતાં એનું મૂલ્ય વધે છે કે નહીં યા તો તેમની વચ્ચે દિવ્યાવચતાનું કોઈ ધોરણ શક્ય છે કે નહીં એ એક ખીંછે પ્રશ્ન થયો જે અંગે આગલી બધી બાબતો સ્પષ્ટ થયા પછી જ વિચારી શકાય.

આગળ સામાન્ય જીવનમાં 'વિશુદ્ધિ' અને 'મહત્તા'ના સંદર્ભો અંગે વાત કરી. હું જાણું છું કે આવી કોઈ સરખામણી લખને કલાવિભાવો અંગે કરી પણ વાત કરવી ભ્રમભરક છે એટલે જ હવે હું સીધા

૨. અવગત અટી કલાસિકનો એક વિશેષ અર્થ અને અભિપ્રેત છે જે આ નોંધમાં હવે પછીના લખાણમાંથી બાષાબાષ ૨૧૪૨ થી જશે.

સાહિત્યના સંદર્ભ પર આવું<sup>૧</sup> છું. આગળની વાતને આ સાહિત્યની વાત સાથે ઉપમાન-ઉપમેય સંબંધે મારે જોડવી નથી, માત્ર આખી વાતને માટે એ કશીક ભૂમિકા પૂરી પાડે છે એમાં લાગવાથી એ રજૂ કરી છે.

કલાકૃતિમાં આકૃતિ તત્વના મહત્વની વાત જ્યારથી સ્પષ્ટ થવા માંડી ત્યારથી સર્જનમાં લાંબી રચનાઓ તરફનું વલણ ઘટવા લાગ્યું. સર્જક પાસે એક વિશાળ પટ પર કામ કરવાની પ્રતિભા હોય ન હોય પણ એ દિશામાંની પોતાની ગતિને એણે સલાનતાપૂર્વક કદાચ ટાળી. પો એ 'દીર્ઘકાવ્ય' એ શબ્દ 'વહતો વ્યાઘાત' માન્યો. અરેખર તો વિશાળ પટપર કામ કરવું અને આકૃતિની સમતુલા જાળવવી એ એક પડકારરૂપ બાબત હતી પણ ભૂતકાળનાં સર્જનો તરફ નજર કરીને વિવેચને સ્વીકારી લીધું કે વિશાળ પટ અને આકૃતિની શિથિલતા એ બંને અવિલામ્ય છે અને એથી એણે વિશાળ પટ પ્રતિ જ લાલગત્તી ધરી લીધી. મીમાંસા ચર્ચામાં ઐતિહાસિક પરિણામના અનુભવને કારણે આવી કોઈને કોઈ અર્થિ યુગે યુગે તે તે મીમાંસાની તાત્વિકતાને અસર કરતી જ આવી, છે.

વિશાળ પટ સાથે હંમેશાં લવ્યતા સંકળાયેલી હોય છે કે નહીં એ એક વિવાદાસ્પદ બાબત છે પણ લવ્યતાની સાથે લાવકને અવાચક બનાવી દે, આંછો નાખે અને એના સમગ્ર ચેતન્યને વ્યાપી લે-અતિવ્યાપી લે એવો કોઈ લાવ જોડાયેલો છે. કલાકૃતિમાં આવા અનુભવને મૂર્ત કરવામાં કૃતિના વાતાવરણનો વિશાળ ફલક લાગ લગવવાની શુંબયશ ધરાવે છે ખરો. આવી જ રીતે કૃતિમાં મૂર્ત થયેલા અનુભવની ગહનતા અને એ અનુભવનું અતિવૈચિત્ર્ય જેવાં તરવો પણ આ સંજ્ઞા સાથે જોડાયેલાં હોઈ શકે.

પ્રશ્ન એ થાય કે આકૃતિનું સૌંદર્ય અને આકૃતિની લવ્યતા એ બંને સૌંદર્યશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ જુદી જુદી વસ્તુઓ છે કે એક જ ? આહીં એ કહેવાનું ન હોય કે લવ્યતામાં સુંદરતા અભિપ્રેત છે જ. લયાનકતાની લવ્યતામાંથી સુંદરતા જો બાદ કરીએ તો જે બાકી રહે તે માત્ર લય જ જન્માવી શકે અથવા કહો કે સૌંદર્યબોધ સિવાયનો કોઈ અનુભવ જ આપે. સૌંદર્યયુક્ત આકૃતિ અને લવ્યતાયુક્ત આકૃતિ વચ્ચે માત્ર કદનો તફાવત નથી એ ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છે. એક કલાકૃતિના લાવક તરીકે આપણે આ બંને પ્રકારના અનુભવોમાં કશીક ભિન્નતા અનુભવીએ છીએ

કે નહીં? એ બિન્નતા માત્રે કૃતિ કૃતિના વ્યક્તિત્વવિશેષને કારણે જ આવે છે કે પછી સુંદરતા અને લબ્યતા નામની કૃતિસામાન્યોમાં પ્રવર્તતી બે વિશિષ્ટ તરાહોને કારણે આવે છે? જો સુંદરતાનો અનુલવ લાવકના ચૈતન્યના એકદેશીય વિસ્તારને જ સ્પર્શતો હોય ને લબ્યતાનો અનુલવ એના ચૈતન્યના સમગ્રને આશ્લેષી લેતો હોય તો પછી સુંદર આકૃતિયુક્ત કલાકૃતિ અને લબ્ય આકૃતિયુક્ત કલાકૃતિ વચ્ચે પ્રથમ સુંદરતારૂપ સમાન તત્ત્વને કારણે તુલના અને પછી એ તુલનાને પરિણામે ઉચ્ચાવચ્ચતા શક્ય ખરી કે નહીં? - અલબત્ત, આદર્શનો જ અભિગમ મીમામામ સ્વીકૃત હોય પણ અહીં એક વિરોધ આવે છે. - ઉપરની બંને પ્રકારની આકૃતિઓ આદર્શ અંગે જ છે કેમ કે બંને પૂર્ણતા અંગે છે. આમ છતાં બંનેમાં એક શ્રેણી શક્ય છે કેમ કે એકમાં પૂર્ણતા છે તો બીજામાં વિશિષ્ટ પ્રકારની પૂર્ણતા છે. આ વિરોધ કલાકૃતિના પોતાના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વને કારણે જ આવે છે - માત્ર દેખીતા વિરોધ જોવા જ છે કે પછી અહીં વિચારણામાં તર્કની કોઈક નબળી કડી રહેલી છે? - હું અહીં પ્રશ્નો જ માત્ર મૂકું છું.

કલાકૃતિમાં પ્રવર્તતી આકૃતિમાં જો લબ્યતાની આ દક્ષા સ્વીકારીએ તો કૃતિમાં આવતાં દર્શન, ચિંતન, તત્ત્વજ્ઞાન, શુભનવિભાવ, લાવન્ય, આદિની મહત્તા અને કલાકૃતિની મહત્તાનો આપણે ત્યાનો પુગણો પ્રશ્ન જગ જુદા રૂપે વિચારવાનો મોકો પણ મળે છે. આકૃતિ અને સંભાર એ માત્ર નગવડ ખાતર સ્વીકારાયેલા શબ્દો છે. ખરેખર તો કૃતિમાં માત્ર આકૃતિ જ પ્રવર્તે છે. સંભાર જેવી કોઈ અલગ ચીજ નથી. કેમ કે સંભારને તે સંભારના અંધનથી કદી અલગ પાડી શકાતો નથી. જ્યારે એને જુદો પાડવા પ્રયત્ન થાય છે ત્યારે એને કોઈ બીજા અંધનમાં જ મૂકવામાં આવે છે. આમ સંભાર અમૂર્ત છે. એને અંગે વાત ઉપાડતા જ શિથિલ કલાકૃતિનો મંદલો લેવો પડે છે. દર્શનાદિ તત્ત્વો વિગલિત થયા વગર કૃતિમાં પ્રવેશે તો તેથી કૃતિ મહાન બનવાનો માત્ર આભાસ જ બિલો કરે છે એમ કહેવાય છે ત્યારે પણ વાત તો શિથિલ કલાકૃતિની જ થાય છે. કૃતિમાં મહત્ત્વ ચિંતનાદિનું નથી પણ એમાંથી પ્રાપ્ત થતા સમગ્ર અનુલવનું જ છે. પણ સાથે જ, હરેક કૃતિના પોતપોતાના વિશિષ્ટ ઔદિક સ્તરો હોય છે એનો પણ નકાર ન થઈ શકે. કૃતિને સાપડતો આ ઔદિકસ્તર એ કૃતિના

સમગ્ર અનુભવમાં એકરૂપ થઈ ગયેલા એક ચિંતનને કારણે જ હોય છે. જો આમ હોય તો આ દર્શન - ચિંતન - ફિલસૂફી પણ કૃતિના આકૃતિ-ધડતરમાં ભાગ લઈ શકે છે. લબ્ધઆકૃતિને સુંદર આકૃતિથી વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ આપવામાં આ ફિલસૂફીની ગહરાઈ જ ભાગ લઈ શકે છે એમ ન કહીએ. તો પણ મોટે ભાગે તો એ જ ભાગ લઈ શકે છે એમ જરૂર કહી શકીએ. કેમ કે કલાકૃતિના આસ્વાદમાં બુદ્ધિની એક કક્ષા અપેક્ષિત છે અને 'ભાવકનું' આ બુદ્ધિતંત્ર પણ એની બીજી ઇન્દ્રિયો સાથે આસ્વાદમાં પ્રવર્તે છે જ. સ્વાયમ તત્ત્વજ્ઞાન એવી વસ્તુ છે કે એનું આદાન - પ્રદાન શક્ય હોય. આમ કૃતિના સર્જકમાં આ તત્ત્વજ્ઞાન બહારથી પણ આવેલું હોઈ શકે પણ એ તત્ત્વજ્ઞાન જ્યારે કૃતિના અનુભવના અવિભાજ્ય ઘટક રૂપે આવે છે ત્યારે એનું 'પેલું' શુદ્ધ બૌદ્ધિક સ્વરૂપ તારવવાનું ભલે અશક્ય હોય છતાં પણ એના પર ખડેલી બહારની અસર ભાવકનું બુદ્ધિતંત્ર તારવતું તો હોય છે જ. અને એ અસરની બાહ્યતા જેમ વધુ તેમ ભાવકનામાં એ કૃતિના અનુભવ પ્રત્યે બળતા અહોભાવની માત્રા ઓછી, અહીં કૃતિના અનુભવની મૌલિકતા અને કૃતિના તત્ત્વજ્ઞાનની મૌલિકતાને હું જુદી પાડું છું. આમ આકૃતિની સુંદરતા અને લબ્ધતા સાથે ક્રમશઃ ફિલસૂફીની બાહ્યઅસર અને ફિલસૂફીની મૌલિકતા યા તો મૌલિક અર્થઘટન પણ સંબંધ રાખતાં હોઈ શકે. આ બધા પછી પ્રશ્ન એ થાય કે સર્જક માત્ર સર્જક હોય એના કરતાં સર્જકમાં દાર્શનિક લગેલો હોય (જે ઓછે વસ્તે અંશે દરેક સર્જકમાં લગેલો જ હોય છે એ પણ સૂચક છે) - દાર્શનિકની પ્રખર શક્તિ લગેલી હોય એ સ્થિતિ કલાકૃતિને વધુ ઉપકારક ખરી કે નહીં? કલાકૃતિ અને દાર્શનિકતાના સંબંધને એક છેડે જેમ ગાંધીયુગીનો બેઠા તેમ આપણે બેઠા છેડે તો નથી બેસતાને?

સુંદર અને લબ્ધની ચર્ચા થતાતદ્વા ગુજરાતી વિવેચનને શ્રી વિશ્વપ્રસાદ કે શ્રી રામનારાયણ દ્વારા મળી છે. લબ્ધતાની ચર્ચા, કહો કે પુરસ્કાર, આમ તો ઠેક લોજોઈનસ જેટલો જૂનો છે. માત્ર આકૃતિના સંદર્ભમાં એ વાતને મૂકી શકાય ખરી કે નહીં અને એ રીતે આપણા કેટલાક ચાલતા આવેલા વિવાદોમાં જાને પક્ષે જો કોઈ તથ્ય, સાચું જ, રહેલું હોય તો તેને બુદ્ધિ તારવી શકાય કે નહીં - એ દિશામાં થોડાંક પ્રશ્નો મૂકી આપતી આ એક નોંધ માત્ર જ છે. અંતમાં મારા અભિગમની સ્પષ્ટતા માટે 'કાવ્ય ચર્ચા' માંથી શ્રી સુરેશ જોષીનું અવતરણ મૂકું છું :

“આપણી વિવેચનાને અમુક પ્રશ્નો વળગણ રૂપ બની રહ્યા હોય એમ લાગે છે. કોઈને કોઈ રૂપે કલા અને નીતિનો પ્રશ્ન આપણે ઉઠાવીએ છીએ જીવન અને સાહિત્ય વચ્ચેનો સંબંધ કેવો હોવો ઘટે એ વિચારતાં પણ આપણે ટાક્યા નથી .. ‘જડ’ જોતા વિવેચનમાં નવા પ્રશ્નોને ઝાઝો અવકાશ રહેતો નથી, પણ દરેક પ્રશ્ન કઈ કક્ષાએ રહીને ચર્ચા છે એ મહત્વનું છે. વળી, આપણા સાહિત્યની મર્યાદા તે આપણા વિવેચનની પણ મર્યાદા બની રહેતી હોય એવું લાગે છે...”

વિવેચકે રૂપરચના વિશે કહેતા હોય છે ત્યારે એમાં જે સન્દિગ્ધતા કે અસ્પષ્ટતા આવે છે તેને માટે Formની વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતાના સમ્ભવિત અભાવને જવાબદાર લેખીએ તે યોગ્ય નથી, કારણકે ખાસ હેતુથી સ્વીકારવામાં આવેલા પૂર્વસિદ્ધાન્તને (hypothesis), આપણે એ સાંભળતાંવેત કેટલો સાચો લાગે છે, એ કેટલું એનામાં સમાવિષ્ટ કરી શકે છે, તેને આધારે મૂલવી લેતા હોઈએ છીએ. વાસ્તવમાં વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતા અહીં એટલી મહત્ત્વની નથી પણ કૃતિના ઘટકો વચ્ચેની સમ્બંધશૃંખલાને સ્પષ્ટ કરી આપતું પૃથક્કરણ મહત્ત્વનું છે. content પોતે content લેખે કશું મહત્ત્વ ધરાવી શકે નહિ, એને મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થાય છે તે તો એમાં રહેલા કાર્યકારણના કે અન્ય પ્રકારના સમ્બંધો વિશે આપવામાં આવતા અભિપ્રાયને કારણે. એક કૃતિને વિશેના આ પરત્વેના અભિપ્રાયોને સામાન્ય સ્વરૂપનાં વિધાનો તરીકે રજૂ કરી શકાય અને એ રીતે એમાંથી રૂપરચના પરત્વેની દલીલોને જુદી તારવી લઈ શકાય. પણ કોઈ કૃતિનું Form તે આવાં સાહિત્યિક કાર્યકારણો વિશેનાં વિધાનોનો સરવાળો નથી, એ તો એક અત્યંત સંકુલ વસ્તુ છે. એમાં આવી દલીલો એકબીજા સાથેના સમ્બંધમાં આવીને એકબીજાને સંસ્કારતી હોય છે; ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષનો જે વિષય હોય છે તે પણ એને સંસ્કારે છે. કૃતિમાંની શબ્દાર્થ પરત્વેની, વ્યાકરણગત, શ્રુતિગત કે અલંકારને અંગ્રોની વીગતો વિશે છૂટક છૂટક રીતે કંઈક અંશે નિશ્ચિતપણે કદાચ

સામાન્ય સ્વરૂપનાં વિધાનો આપણે કરી શકીએ; પણ એ પૈકીના એકેકેય ઘટકનો પ્રભાવ બીજાં ઘટકો વિશે નિશ્ચિત બન્યા વિના વરતી શકાતો નથી. વાસ્તવમાં આવું લાગ્યે જ બની શકતું હોય છે. જો બનતું હોત તો ભૂમિતિના પ્રમેયમાં અને કવિતામાં કયો લેદ જ નહિ રહ્યો હોત. આમ કૃતિનો સમગ્રતયા પડતો પ્રભાવ અનેક અંગોના પારસ્પરિક સમ્બન્ધમાં આવવાની પ્રક્રિયા પર આધાર રાખતો હોય છે. ઓજસ ગુણવાળી ભાષા પ્રયોજી હોય પણ એને માટે છન્દ ગુરુલઘુના બીજના આવર્તનોવાળો યોગ્યો હોય તો ઓજસ ગુણવાળી ભાષાનો પ્રભાવ દબાર્ધ જાય; કરુણનો પરિપોષ કરવાની સામગ્રી સંમિત કરી હોય પણ એની સાથે વ્યંગની યોજના કરી હોય તો કરુણનો એટલો પ્રભાવ નહિ પડે; છન્દોચ્ચનામાં ભારે કૌશલ્ય દાખવ્યું હોય પણ તે કશી રેઢિયાળ વાત માટે તો એ વ્યર્થ જ જાય. Formની ચર્ચા કરતી વખતે વિવેચક આવી બધી વીગતોનો ઉલ્લેખ કરે, અને એ વીગતો વચ્ચેના સમ્બલિત પારસ્પરિક સમ્બન્ધોનો પણ ઉલ્લેખ કરે તેમ છતાં એ આવી બધી જ વીગતો આપવાનો કે આવા બધા જ પારસ્પરિક સમ્બન્ધોને પારખી લીધાનો દાવો કરી શકે નહિ, તેમ છતાં એણે પોતે આ બધાં અખણરૂપે આકલન કર્યું હોય એમ બને અને એને પરિણામે કૃતિના Formનો એને સાક્ષાત્કાર થઈ શક્યો હોય એવું બને. આ અખણરૂપ માટે જે 'મોડેલ' એના ધ્યાનમાં હોય છે તે આ પ્રકારની પર્યાવરણના પરિણામ રૂપે હોય છે, અને એ કારણે એની સમજૂતી આપી શકાવી જોઈએ. આમ છતાં, આલોચનાત્મક પૃથક્કરણોમાં કે સાદામાં માદી સાહિત્યિક ઘટનામાં પણ જે 'મોડેલ'ને ધ્યાનમાં રાખવામાં આવ્યા હોય છે તે એવી તો, સૂક્ષ્મ સમ્બન્ધોની મંકુલતાવાળા હોય છે કે એથી ઘણી જટિલ સમસ્યાઓ ઊભી થાય છે. આવા સંજોગોમાં વિવેચકો, જે સાહિત્યને 'બહુવાને' અનિવાર્ય ગણાતું હોય તેને વિશે પણ, જે અનિશ્ચિતપણે બોલતા હોય તો નવાઈ પામવા જેવું નથી.

ખોટાં સાદશ્યોના પાયા પર કરેલી દલીલો અને દેખીતી રીતે જેનો ચર્ચામાં સમાવેશ થયો ઘટે તેને બાદ રાખવું - આ કારણે Form વિશેની ચર્ચામાં ત્રુટિ પ્રવેશે છે. એથી કેટલીક વાર આપણને એવું આશ્ચર્ય પણ થાય છે કે વિવેચકો આ આલોચનાની પ્રવૃત્તિ આ પછીની વિવેચન-પ્રવૃત્તિમાં જે સૂચિતાર્થોને પ્રકટ કરશે તેના ખ્યાલ સાથે કરતા હશે ખરા?

ઘણા વિવેચકો પોતાનાં ગૃહીતોની સમ્બવિત ઉપપત્તિઓ વિચારવા રહેતાં નથી, આથી પછીથી ઘણીવાર પોતાનાં જ વિધાનો સાથે વિરોધાભાસ ઊભો કરી બેસે છે. વિવેચનની પ્રવૃત્તિ નરી આકસ્મિક ઘટના બનતી રહે છે, એમાં કમિકતા કે સળંગસૂઝતા દેખાતી નથી. ઘણી વાર સાદર્યો કે રૂપકોને ખીબાં ક્ષેત્રમાંથી લઈને વાત કરવામાં આવે છે ત્યારે આવી સુરકેલી ઊભી થાય છે. એમણે સ્વીકારેલા ‘મોડેલ’ની પાછળ રહેલી ભૂમિકા તથા દલીલોને એઓ પૂરેપૂરી સ્પષ્ટ કરતા નથી. કૃતિની રચનાના અમુક ઘટકોનો નિર્દેશ કરી દીધાથી Form વિશેની વાત થઈ ગઈ એવું કેટલાક માનતાં હોય છે. દોષ કૃતિમાં વ્યંગના કાકુ છે એમ કહીએ, એની બાનીમાં વાગાડમ્બર છે એમ કહીએ, એમાં આવતાં કલ્પનો મોટે ભાગે આશુપ કે શ્રુતિગોચર છે એમ કહીએ, પણ એ બધા કેવા પ્રકારની સમ્બન્ધશૃંખલાથી સંકળાય છે અને એથી કૃતિની સમગ્રતામાં શું નિષ્પન્ન કરી આપે છે એ બે અર્થુ નહિ હોય તો આપણે Form વિશે ઝાઝું કશું કહ્યું નથી એમ જ કહેવું પડે. વિવેચન પરત્વેની સૈધાન્તિક જવાબદારી ગમે તે હોય, Form વિશે પૂરેપૂરી અર્થાંકરવાનું એને માટે શક્ય નથી; તેવી જ રીતે સહજ સ્ફુરણથી અનેક પ્રકારની આમંત્રીનું સંયોજન કરીને જે Form પ્રત્યક્ષ કરવામાં આવે છે એનો તર્કશ્રદ્ધેય અહેવાલ આપવાનું પણ પૂરેપૂરું શક્ય નથી. ઘણી વાર આ બધી વીગતોના અવિસ્તર અહેવાલની એવી જરૂર પણ હોતી નથી, કારણ કે અનેક સાહિત્યકૃતિઓનાં પરિશીલનને પરિણામે એની ઉપસ્થિતિ વિશે સહૃદય અજ્ઞાત હોતો નથી; કલાકૃતિ છે માટે એમાં અમુક તો અનિવાર્યતા હોવું જ બેઈએ એવી એની સમજ ખીલી ચૂકી હોય છે. પણ કૃતિના વિવેચનમાં જેનું મહત્ત્વ છે એવી વીગતોની અર્થાંકરવાથી ઘટે, કારણ કે એ વિશે સામાન્ય રીતે અનૈક્ય પ્રવર્તતું નથી. એને વિશે વાત કરવાથી જ ઊહાપોહ વહોરી લેવાનો રહે છે, પણ એને ટાળવું તે પણ ખોટું છે. કેટલીક વાર અર્થાંકરણ વિધાનો કરવામાં આવતાં હોય છે: “આ જેવા પ્રલમ્બ શ્રુતિવાળા સ્વરની પુનરાવૃત્તિથી કવિ અવકાશના વિસ્તારને સૂચવે છે” “છન્દોરચનામાં અનિયમિતતા બાણી કરીને લાવવાથી વાતચીતનો આભાસ ઊભો કરી શકાય છે.” કે “સમુદ્રનાં કલ્પનથી મરણ અને પુનર્જન્મ સૂચવાય છે” જેવાં વિધાનો અર્થાંકરણ બની રહે તે દેખીતું છે. આવાં વિધાનો લય વિશે વાત કરતાં વધારે પ્રમાણમાં થતાં જેવામાં



આવે છે, એનું-કારણ એ છે કે લયનાં સ્વરૂપ અને કાર્ય વિશે હજી પૂરી સ્પષ્ટતા દેખાતી નથી. કેટલીક વાર આવા વિધાનો પાછળ વિવેચકની સૂઝ કામ કરતી દેખાય છે તે ખરું, પણ એ સૂઝની સીમાને ઉલ્લંઘી જવા જેવું પણ ઘણી વાર થતું હોય છે અને એથી ઊભી થતી આવી બધી પારસ્થિતિઓમાં વિવેચક પોતાનો તાકિદ બચાવ કરી શકવાની સ્થિતિમાં હોતો નથી. પણ આ વિશે પૂરી બગરુક્તા કેળવવાની જરૂર છે.

કેટલીક વાર વિવેચકે સ્વીકારેલા અમુક સાહિત્યિક 'મોડેલ'ને કારણે સમ્ભવિત અનુભવના મહત્ત્વના વિસ્તારને બાદ રાખવા જેવું પણ થાય છે. આ મર્યાદા કોઈ ઘટનાના શક્ય તેટલાં બધાં અંશોને શોધીને એનું તારતમ્ય નક્કી કરવાની માનવીય અશક્તિને કારણે જ હોય છે એવું નથી; પણ તમે એકી સાથે બધા સમ્ભવિત દૃષ્ટિકોણોથી કોઈ ઘટનાને જોઈ શકતા નથી, એથી એમાથી થોડું-ઘણું તો બાકાત રહેવાનું જ. એક વસ્તુને એક રીતે જોઈએ એટલી અને બીજી રીતે જોતા જે દેખાય તેને જતું કરીએ કૃતિનાં સાદાં વર્ણનોથી જે કહેવાતું હોય છે તે ઘટકોને ગણાવવા જેવું કે યદ્યંત્યા ઓળખાવવા જેવું બની રહે. એ સારું છે કે કૃતિનું કોઈપણ વર્ણન કેવળ યદ્યંત્યાથી થતું નથી, એની પાછળ અમુક દૃષ્ટિકોણ તો રહ્યો જ હોય છે. કૃતિનું મુસગત અને મુશ્કેલ વર્ણન એના Formને ઉપસાવી આવ્યાની છાપ પાડે છે, પણ એનો અર્થ એ નથી કે Form contentની પહેલા કે contentથી મુદ્દું હોય છે. કૃતિને પ્રત્યક્ષ કર્યા વિના એનું વર્ણન થઈ શકે નહિ, અને એને જોઈએ ત્યારે, જે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષથી સામગ્રી પ્રાપ્ત થાય તે અમુક દૃષ્ટિકોણથી જોતાં જ પ્રાપ્ત થાય. Form જો કોઈ નિરપેક્ષપણે જોવામાં આવતા પદાર્થની અનિવાર્ય શરત હોય તો વિશિષ્ટ રૂપ વિના કોઈપણ પદાર્થનાં લક્ષણો બાધી શકાય નહિ. એ રૂપ સામગ્રીના મિશ્રણમાંથી અમુક બિનજરૂરી વીગતને ચાળી નાખે છે અને જે બાદ કરી નાખવા જેવી લાગે તેને બાદ કરી નાખે છે. શાબ્દિક વ્યવસ્થાનાં રહેલી બધી જ શક્યતાઓને તાગવાનો દાવો કોઈ વિવેચક કરતો નથી, પણ એ પરોક્ષ રીતે એવો દાવો જરૂર કરે છે કે એણે સ્વીકારેલા 'મોડેલ' માં બધા જ મહત્ત્વના સમ્બંધોનો સમાવેશ થતો હોય છે, એટલે કે, જે કોઈ નોંધી શકાય એવી અસર પાડે છે તેને એવાં લક્ષમાં લેવામાં આવે છે. વિજ્ઞાનમાં ઉપયોગમાં લેવામાં આવતા 'મોડેલ'માં પણ વીગતોની પસંદગી તો કરવામાં આવતી

જ હોય છે અને એમાંથી ય અમુક તો બાદ રહી જતું જ હોય છે; એ વચ્ચે ફેર એટલો જ છે કે વિજ્ઞાનમાં જે અસરો પડતી હોય છે તે માપી શકાતી હોય છે અને તેથી 'મોડેલ'ની કાર્યક્ષમતાને ચકાસી શકાય છે; જ્યારે સાહિત્યની બાબતમાં આ 'મોડેલ' અનેક રીતે વિવાદાસ્પદ બની રહેતા હોય છે. ચાળી નાખવામાં આવેલાં લક્ષણોનો પ્રશ્ન સીધી રીતે સાહિત્યિક વિવેચનમાં ઉઠાવવામાં નથી આવતો, તે છતાં સ્વીકારેલા 'મોડેલ'ની કાર્યક્ષમતા પરત્વે એને લક્ષમાં તો લેવામાં આવે જ છે. જ્યારે કોઈ 'મોડેલ' પરત્વે આવો ફાવો કરવામાં આવે છે ત્યારે ઘણું ખરું એકતા કે સુઅધિતતાના ગુણનો પુરાવો રજૂ કરવામાં આવે છે; કેટલાક સ્વયંસ્પષ્ટ સિદ્ધાન્તોને આધારે સમગ્ર સુદ્ધગણના અંશેને એ સુચોન્નિત કરે છે એવું માનવામાં આવે છે. પણ આવી એકતા કે સુઅધિતતા તો કોઈ પણ ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષમાં હોવાની જ : એટલે આવી પારંસ્થિતિમાં વિવેચકે પોતે સ્વીકારેલા 'મોડેલ'ને ખીબા વિકલ્પો કરતાં વધુ સારા ગણાવવાને આ રીતે વર્તતા હોય છે. શાબ્દક સંકેતોની શ્રેણીને સુઅધિત કરવાની શક્તિ જે 'મોડેલ'માં હોય તે ઇચ્છનીય એ સાચું; પણ એથી એની વિશિષ્ટ પ્રમાણભૂતતા સ્થાપિત થતી નથી.

શાબ્દક સંકેતોની કમબદ્ધ શ્રેણી 'જેઈ શકાય એવી' હોય છે, અને તેથી Form લેખે એતું વર્ણન થઈ શકે છે. પણ ભાષાની અનિશ્ચિતતાને ઉલ્લંઘી જવામાં આ 'જેવા' પર એવી મર્યાદાઓ મૂકી દેવાય છે કે એ વર્ણન અનિવાર્યતયા આશેક અને પૂર્વગ્રહાયુક્ત બની જાય છે. સુસંગત લેખી શકાય એવું વર્ણન પણ જો આ રીતે દૂર્બલ બનતું હોય તો એનો અર્થ એ થયો કે વિવેચન સમર્થન પ્રાપ્ત કરે એવો આરમ્ભ કરવામાં સફળ નીવડ્યું નથી. વિવેચનને આંશિક રીતે જ Form ઉપલબ્ધ થતું હોય છે એવું વિધાન, આમ છતાં, પંડકારવા જેવું તો છે જ, કારણ કે એમ કહેતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણે સર્જકની, સુસંગતિ સિદ્ધ કરીને જોળખી શકાય એવું રૂપ રચી આપવાની શક્તિને, લેખામાં લેતા નથી. સર્જકની આવી સિદ્ધ સ્વયંસ્પષ્ટ હોતી નથી તે સાચું એથી જ તો કૃતિ પરત્વે વિલિન્ન મતો વિવેચનમાં પ્રવર્તતા દેખાય છે. Formનાં જે પાસાંને આધારે કૃતિ સિદ્ધ થયેલી લાગે છે તે પણ જો તાર્કિક અનુમાનથી પામી લઈ શકાતું હોય તો ય એથી વિવેચકને કાર્યકર નીવડે એવા 'મોડેલ'ની પ્રાપ્તિ શક્ય બનતી નથી, જે એના કૃતિના અનુલવ સાથે સુસંગત

હોય. શાબ્દિક સંકેતોને બુદ્ધિગમ્ય એવા કેન્દ્રમાં તપાસ માટે સ્થાપી આપી  
 શકે એવા Formની અપેક્ષા વિવેચકને હોય છે. એ Form અને  
 સર્જકનું Form એક અને અભિન્ન હોય એમ કહેવું બેહૂદું છે. એ તો  
 સર્જક અને વિવેચક એક જ હોય તો બને ! અહીં એમ કહેવાનો આશય  
 નથી કે વિવેચકો, એમની કેટલીક સ્વભાવગત વિલક્ષણતાઓને કારણે,  
 અને જ્ઞાનના ભિન્ન ઉદ્ગમસ્થાનને કારણે, લેખકે જે સિદ્ધ કર્યું હોય છે  
 તેની પુનરચના કરતા હોય છે, ભેદે એવું કોઈ વાર બનતું હોય છે  
 પણ ખરું. આનો અર્થ એટલો જ કે વિવેચકો આલેખનાત્મક પૃથક્કરણ  
 માટે જે Formની કલ્પના કરે છે તે Formને સર્જકની સર્જન પ્રક્રિયામાંથી  
 હમેશા સમર્થન મળી જ રહેવું જોઈએ, - એવું વિવેચકોએ માનવું  
 નહિ જોઈએ. સર્જકની રૂપરચનામાં પ્રમાણ એની કૃતિમાં હોય છે જ,  
 પણ એ પૂરતાં થઈ પડતાં નથી એટલાં પ્રમાણ વિના કૃતિની બાધગમ્યતા  
 અને પ્રત્યાયનક્ષમતા સમ્ભવે જ નહિ. વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં જે વર્ણનો  
 આવે છે તેમાં જે સ્વયંસ્પષ્ટ જ છે તેના પર આજો ભાર મૂકવામાં આવતો  
 નથી, એનો માત્ર નિર્દેશ કરવામાં આવે છે, કૃતિ પરત્વે નિર્ણાયક લેખી  
 શકાય એવા અંશોને જ એ સવિશેષ લેખામાં લે છે. આ તબક્કે સર્જકને  
 અભિપ્રેત રૂપ એટલું સ્પષ્ટ હોતું નથી; વિવેચકનું વર્ણન જે સુસંગત  
 હોય તો એણે સ્વીકારેલા 'મોડેલ'નું સમર્થન કરે છે અને એક રીતે  
 એની વિવેચનપ્રવૃત્તિમાં એનો ખયાવ પણ કરવામાં આવતો દેખાય છે.  
 જે સાહિત્યકૃતિ માત્ર અમુક વિધાનાત્મક વાક્યોની બની હોય જેને ભાષાની  
 શબ્દાર્થ પરત્વેની રૂઢિ અને વ્યાકરણ વ્યવસ્થાને વશવર્તીને કરવામાં  
 આવ્યાં હોય અને જે ઘટનાત્મક જગતની અમુક ઘટનાઓનો ફરી ફરી  
 નિર્દેશ કરતાં હોય તો વિવેચક પોતાની વર્ણનપ્રવૃત્તિનું વધુ આશ્રયપૂર્વક  
 સમર્થન કરી શકે. વૈજ્ઞાનિક અહેવાલમાં આવતાં વિધાનો આ પ્રકારનાં  
 હોય છે. એમાં વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતા સમ્ભવિત હોય છે. એ જ તો આવાં  
 વિધાનોનું વ્યાવર્તક લક્ષણ હોય છે. સાહિત્યકૃતિને વિશે આવું કહી  
 શકાયો નહિ; એ ઔત્મનિર્ભર હોય છે (રૂપરચનાવાદીનું આ તો એક  
 સુખ્ય ગૃહીત છે), એનાં લક્ષ્યો સ્પષ્ટ અને રૂઢ હોતાં નથી. કેટલીક  
 ઉપદેશાત્મક કૃતિઓને બાદ કરીએ તો સાહિત્યકૃતિઓ અમુક પૂર્વનિર્ણીત  
 લક્ષ્યને સિદ્ધ કરવા સ્વાતી નથી; એ કૃતિઓ કશુંક નિશ્ચિત પરિણામ  
 લાવવાને માટે સાધનરૂપ બની રહેતી નથી. સાહિત્યકૃતિ અનુભૂતિને

નિર્દેશો છે; એની ભાષા અને એમાં રહેલી પદોની, કદપનો કે પ્રતીકોની  
 સમ્બન્ધ વ્યવસ્થાની લક્ષીતિભાંગીમાં વકતા હોય છે. એમાંના સંઘર્ષોનો  
 કે એમાંની સામગ્રીની રસગ્રીય ક્રિયાશીલતાનો અસન્દિગ્ધ રીતે અહેવાલ  
 આપી શકાય નહિ. વિવેચનમાં થતું વર્ણન ભાષાપરક હોય છે અને જે  
 ભાષાના વ્યવહારની રૂઢિને આંતરીને ચાલવા જાય તો પોતાની પ્રવૃત્તિને  
 જ ખોટી પાડવા જેવું કરે. વળી વર્ણન તો જે નિર્ણીત છે તેનું હોઈ  
 શકે, પણ સાહિત્ય પહેલેથી અસ્તિત્વમાં હોય એવી કશી સમ્બન્ધ  
 વ્યવસ્થાથી નિર્ણીત થતું નથી; એ તો કૃતિના ઘટકો વચ્ચેના સ્થપાતા  
 અન્વયથી, સર્જકે ચોજેલી રૂપરચનાથી સિદ્ધ થાય છે. એનો આધાર  
 સર્જકના અવ્યવહિત ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો હોય છે. આપણી કોઠાસૂઝ કૃતિના  
 એક વર્ણનને બદલે બીજાં વર્ણનને પસંદ કરે એમ બને; પણ Form  
 નું પૂરું આકલન થતું શક્ય ન હોવાને કારણે દરેક વર્ણન અધૂરું તો  
 લાગે જ.

સોસ્યૂરે પ્રવર્તાવેલાં ભાષાવૈજ્ઞાનિક દ્વૈતો | નવમરચિત ૫૦મા

ઈ. સ. ૧૮૫૭મા જિનીવામા જન્મ પામેલા ફ્રીડ્રીનાન્ડ ઈ. સોસ્યૂર આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનના સ્થાપક ગણાય છે. એમનો અર્થ ‘કોર્સ ઇન જનરલ લિંગ્વિસ્ટિક્સ’ સામાજિક વિજ્ઞાનના અધ્યયનના રીતિશાસ્ત્ર-મેથડે લોહ અને ભાષાવિષયક પ્રબંધ તરીકે એક પ્રશિષ્ટ અર્થ-કલાનિકની કોટિ ધારણ કરે છે એમના એ ભાષાવિજ્ઞાનની પાર્શ્વભૂમિ પર સાહિત્ય વિવેચનનો ‘સરચના વાદી’ અદ્યતન અભિગમ વિકસવા પામ્યો છે.

ભાષાવિજ્ઞાની ભાષા સાથે મળે ધરાવતી બધી જ હુકીકતો ‘ફ્રેક્લેસ’ને પોતાના અભ્યાસની મામત્રી ગણાવવા બંધ તો એ એક પ્રકારનું સફલ કળાળુ બની જવાનો સંભવ રહે એ પરિસ્થિતિ નિવારવાને ભાષા-વિજ્ઞાનીએ મુમંબદ્ધ લક્ષ્ય વિષય - કોહેરન્ટ ઓબ્જેક્ટને અલગ તારવી લેવાના ગઢે, જે એના પૃથક્કરણના લક્ષ્યની ગચ્ચ પણ સારે, અને સાથે સુમંગત ત્રિદાન્તની ભૂમિકા પણ પૂરી પાડે. આ સુસંબદ્ધ લક્ષ્યવિષયની શોધમાથી જ સોસ્યૂરે કેટલાક ભાષાવૈજ્ઞાનિક દ્વૈતો ઉપસાવી આપ્યાં છે.

૧ સોસ્યૂરે ઉપસાવી આપેલું પ્રથમ દ્વૈત છે ‘લાંગ’ અને ‘પેરોલ’ તું. ‘લાંગ’ સંજ્ઞા દ્વારા સોસ્યૂરને ભાષાની વ્યવસ્થા-તંત્ર-સિસ્ટમ અને ‘પેરોલ’

દ્વારા વાણી કે લેખનમાં થતી વાસ્તવિક મૂર્ત અભિવ્યક્તિઓ-મેનિફેસ્ટેશન્સ ઓફ લેન્ગ્વેજ ઇન સ્પીચ ઓર રાઈટિંગ અભિપ્રેત છે. 'લાંગ' એ એક સંઘટન છે, આંતરવૈયક્તિક નિયમો અને ધોરણોનો સમુચ્ચય છે, કોઈ પણ ભાષા શીખવા માટે આ સમગ્ર વ્યવસ્થાને, સમગ્ર સંઘટનાને માણસે આત્મસાત્ કરવી પડે. માણસના ચિત્તમાં સંચિત થયેલી એ સમગ્ર વ્યવસ્થા જ એને એ ભાષાનાં અનંત અને નવાં ઉચ્ચારણો કરવાની અને સમજવાની ક્ષમતા બક્ષે છે. ભાષાવિજ્ઞાની આ ઉચ્ચારણો સાથે જ કામ પાડતો હોય છે. અલબત્ત, એ ઉચ્ચારણોનું ઉચ્ચારણો લેખે ભાષાવિજ્ઞાનીને મન કોઈ મૂલ્ય નથી. પરંતુ, એ ઉચ્ચારણો એના મૂળમાં અંતર્નિહિત ભાષા-વ્યવસ્થાના પ્રમાણનું ઘોતક બની રહેતાં હોય છે તેટલા પૂરતું જ ભાષાવિજ્ઞાનીના અધ્યયનની સામગ્રી બની રહે છે. એનાયન કલરે વિગતે દર્શાવ્યું છે તેમ અધ્યયનની કોઈ પણ શાખામાં આ દ્વૈતના વિસ્તારનો વિનિયોગ કરી શકાય. સામાજિક ઉપયોગના ભૌતિક પદાર્થોની ણાબતમાં પણ આ દ્વૈતનો અર્થવિસ્તાર ઉપકરક બની શકે છે. ભૌતિક પદાર્થો પોતે અને તેના વર્ગ-કલાસ નિર્ણીત કરતાં કાર્યસાધક લેક્ક લક્ષણોની વ્યવસ્થાનું ઘોતન પણ આ દ્વૈત દ્વારા થઈ શકે. આ દ્વૈતનો અર્થવિસ્તાર સાધી માનવસર્જિત સંસ્કૃતિના કોઈ પણ આવિષ્કારમાં રહેલાં અમૂર્ત અને મૂર્તના હાર્દને ગ્રહણ કરી શકાય. અલબત્ત, આ દ્વૈતમાં પ્રવર્તતા સિદ્ધાન્તના વિનિયોગનો આત્યંતિક અત્યાગ્રહ બેખમી છે. પરંતુ, એ પણ એટલું સાચું છે કે, કોઈ પણ માનવ અધ્યયનની શાખા શાસ્ત્રની કેપ્ટિ ધારણ કરવા. આહે તો એણે અધ્યયનનો વિષય બનતી ઘટના પરથી એનું નિયમન કરતી વ્યવસ્થા તરફ - 'પેરેલ' થી 'લાંગ' તરફ ગતિ કરવાની રહે જ. અને ભાષામાં તો કોઈ પણ ઉક્તિનો યોગ્ય ત્યારે જ સંભવે, જો તેના અર્થનું નિયમન કરતી ભાષાવ્યવસ્થા ણોલનારે કે સાંભળનારે આત્મસાત્ કરી હોય. એવી જ રીતે, કોઈ પણ સાહિત્યિક ઉક્તિ કે સાહિત્યિક કૃતિ તો જ અર્થપૂર્ણ બની રહે, જો એને સમાવતી સાહિત્યવ્યવસ્થાની ભાવકને સમજ હોય.

૨. ભાષાવ્યવસ્થાની આવશ્યકતાનું ભારપૂર્વક સ્થાપન કરી, સોસ્યુર એ વ્યવસ્થા અને તેનાં ઘટકતત્વોને વર્ણવવાના વિભાવનાત્મક ઉપકરણો - 'કોન્સેપ્ચ્યુઅલ ટૂલ્સ'ની યોજના વિચારે છે. એ યોજનામાં, પ્રથમ, એ ભાષાકીય સંરચના - લિંગ્વિસ્ટિક સ્ટ્રક્ચરના મૂળમૂત ઘટકતત્વ 'સંકેત

—સાધન' ને પુનઃ લક્ષણબદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. 'સંકેત' એ પદાર્થોનો નિર્દેશ કરતી સંજ્ઞા માત્ર નથી, પરંતુ, ધ્વનિ—કલ્પન—સાઉન્ડ ઇમેજ અને વિલાવનાનો અન્વય સાધતું એક પૂર્ણ સંકુલ ઘટક છે. 'સંકેત' આવા બે પ્રકારનાં પાસાં ધરાવે છે. સોસ્યૂર 'સંકેત'ના આ બે પાસાંને સંકેતક—સિગ્નીફાયન્ટ (સિગ્નીફાયર) અને સંકેતિત—સિગ્નીફાય (સિગ્નીફાઇડ) તરીકે ઓળખાવે છે. એને આપણે વાચક અને વાચ્ય તરીકે પણ ઓળખાવી શકીએ. અલબત્ત, વાચક—ધ્વનિ અને વાચ્ય—વિલાવના વચ્ચેનો સંબંધ યાદસ્થિત છે. પરિણામે સર્વ સંકેતોમાં 'વિલાવના' પ્રમાણે ધ્વનિ—કલ્પન નિયત્રિત થતું નથી. હાં ત. 'વૃક્ષ'ની વિલાવના ગુદી ગુદી લાવામાં વિવિધ—વિભિન્ન ધ્વનિ—કલ્પનો દ્વારા સંકેતિત થતી હોય છે. 'સંકેત'ના સંદર્ભમાં જોનાથન કલરનું નિરીક્ષણ મહત્વનું છે. એમણે એક ઉદાહરણ દ્વારા સ્પષ્ટ કર્યું છે તેમ લિન્ન લિન્ન વય, ભતિ અને પ્રદેશનાં લાપકો 'ધ કેટ ઇઝ ઓન ધ મેટ' એ વાક્યનું ઉચ્ચારણ કરે ત્યારે ઉત્પન્ન થતા ખરેખર ભૌતિક ધ્વનિઓમાં ખાસ્સો ફેરફાર સંભવતો હોય છે, તેઓ લિન્ન લિન્ન 'કેટ્સ' અને 'મેટ્સ'નો નિર્દેશ કરતા હોવાનું પણ સંભવે, તેમને અભિપ્રેત અર્થો પણ એકરૂપ ન હોવાનું અને, છતાં અંગ્રેજી લાપાની દૃષ્ટિએ તેઓ બધાં સંકેતોના સમાન ક્રમ-સેધમ સિકવન્સ ઓફ સાઇન્સનું ઉચ્ચારણ કરતાં હોય છે. એ રીતે સંકેત એ એક અમૂર્ત એકમ છે.

૩. 'સંકેત'ના સ્વરૂપ વિશે સોસ્યૂરનું ખીજું નિર્ણાયક નિરીક્ષણ છે કે, સંકેતક ધ્વનિ, શ્રવણમૂલક હોઈ, સમયની ધરી પર રેખાકારે ઉઘાડ પામતા હોય છે. આ નિરીક્ષણમાંથી સોસ્યૂરે મમકાલિક—સિન્થેટિક અને વિષમકાલિક—ડાયક્રોનિક પૃથક્કરણનું દ્વૈત ઉપસાવ્યું છે. અમુક ધ્વનિ અગર શબ્દની, તે જ લાપાના, તે જ સમયના લાપકના ક્રમમા આવતા ધ્વનિઓ કે શબ્દો સાથેના સંબંધની તપાસ મમકાલિક ગણાય. બ્યારે ધ્વનિ કે શબ્દના વ્યુત્પત્તિમૂલક ઐતિહાસિક તપાસ વિષમકાલિક ગણાય.

૪. લાપાની એક અત્યંત મહત્વની લાક્ષણિકતા પ્રથમતઃ વર્ણવતાં સોસ્યૂરે જણાવ્યું છે કે, લાપાકીય એકમો—સંકેતો પોતાની મેળે સ્વતંત્ર, અસંદિગ્ધ, અર્થગર્ભ અસ્તિત્વ ધરાવતા નથી, પરંતુ, અન્ય એકમો—સંકેતોના રચાવા પામતા સંબંધમાં એમની અર્થબદ્ધ હયાતી ઉદ્ભવે.

છે. સોસ્યૂરે એ સંબંધની મુખ્ય બે ભૂમિકાઓ વર્ણવી છે: ૧. વિન્યાસ-ક્રમાત્મક -સિન્ટેગ્મેટિક, અને ૨. શબ્દરૂપાવલિગત-પેરાડિગ્મેટિક. આ દ્વૈત ભાષાના અધ્યયનમાં જ નહીં, સાહિત્યવિવેચનમાં પણ વિશેષ ઉપકારક છે. કોઈ ચોક્કસ ઉક્તિમાં ધ્વનિઓ અને શબ્દના વિન્યાસક્રમમાં સિન્ટે-ગ્મેટિક ભૂમિકા ઉદ્ભવે છે. કોઈ એક ચોક્કસ ધ્વનિઘટકના પૂર્વવર્તી અને અનુવર્તી ધ્વનિઘટકો સાથેના અન્યમાંથી રફોટ-શબ્દરૂપનું પ્રગટીકરણ સંબંધની વિન્યાસક્રમાત્મક ભૂમિકાએ સંભવે છે. વાક્યમાંના કોઈ એક શબ્દનો અર્થ, તે વાક્યમાં નહીં વપરાયા હોય એવા શબ્દો કે શબ્દજૂથના સંબંધના આધારે નિર્ણય થાય ત્યારે તે નિર્ણય સંબંધની પેરાડિગ્મેટિક ભૂમિકાએ સંભવે છે, સમાન વ્યાકરણલક્ષા હેતુ સાથે એવા શબ્દો, સમાનાર્થી શબ્દો અને સમાન ધ્વનિ-ભાત ધરાવનારા શબ્દો પેરાડિગ્મેટિક સમુચ્ચયના ગણાય છે.

૫. સોસ્યૂરના સંકેતોના પૃથક્કરણમાંથી પ્રતીત થાય છે કે, ભાષાકીય એકમો- એક વ્યવસ્થા તરીકે ભાષાના એકમો આકરણ-ફોર્મલ અને વિલેઢક-ડિક્શનરીયલ સંજ્ઞામાં લક્ષણબદ્ધ થવા ઘટે. બે ભાષાકીય એકમો-સમાન ધ્વનિઘટક અને રૂપઘટક ધરાવતી બે ઉક્તિઓની ઓળખ એ, હકીકતમાં, દ્રવ્ય-સામગ્રી-સખસ્ટ-સની નહીં, પણ એ દ્વારા ઉપસવા પામેલા આકાર-રૂપ-ફોર્મની ઓળખ છે એવું સોસ્યૂરનું દૃઢ મતવ્ય છે. આ દ્વૈતને સ્પષ્ટ કરવા એણે ઉદાહરણ આપ્યું છે કે, ૮-૨૫ની જિનીવા-પેરિસ એકસપ્રેસ ટ્રેઇન આપણે મન રોજ એની એ જ ટ્રેઇન હોય છે. એનું એન્જિન લિન્ન હોય, ડબ્બાઓ લિન્ન હોય, ડ્રાયવર-ગાર્ડ જુદા હોય તો પણ એને રોજ એની એ જ ટ્રેઇન માનોએ છીએ. ૨૫ મિનિટ મોડી હોય તો પણ એ આપણે મન ૮-૨૫ની જ ટ્રેઇન છે. ૭-૨૫ કે ૬-૨૫ની બીજી ટ્રેઇનથી એ પોતાની અલગતા જાળવી રાખે ત્યાં સુધી એ ૮-૨૫ની જ ટ્રેઇન ગણાશે. અને એ રીતે, ૮-૨૫ની ટ્રેઇનનો સંજ્ઞાબોધ એ દ્રવ્યનો નહીં, પણ આકારનો છે.

આ રીતે, સંકેતો -ધ્વનિઓ, શબ્દો, અર્થો વગેરે ભાષાકીય એકમોની પારસ્પરિક સંબંધો અને પરસ્પરાવલંબનની ભૂમિકાએ જ ઉક્તિઓ -અટર-સીસ રચાવા પામે છે. ભાષાની આ સંબંધપરક અંરચનાને સૂચવતા સોસ્યૂરના ઉપર્યુક્ત દ્વૈતોના ભાષાવૈજ્ઞાનિક નિદર્શન-મોડેલના અનુસરણના



આધાર પર સંરચનાવાદી માહિત્યમીમાંસા-સ્ટ્રક્ચરલિસ્ટ પોએટિક્સ વિકસવા પામી છે. માનવવિદ્યાવિદ્ લેવી સ્ટ્રાઉએ પણ માનવસંસ્કૃતિના અધ્યયનમા મોસ્યૂરના સંકેતોના આ ભાષાવૈજ્ઞાનિક-અર્થાસનુ અનુસરણ કર્યું છે મોસ્યૂરનું આ સંકેતોનું અધ્યયન એ ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદી પૃથક્કરણ અને સંકેતશાસ્ત્ર-સેમિઓટીક્સની મૂળ ભોમ છે અને આજે તે સંરચનાવાદ અને સંકેતશાસ્ત્રની સરહદ એકબીજામાં ભળી ગયેલી જણાય છે.

નિરંજન શીદને બોલ્યા : | કનૈયાલાલ મ. પંડ્યા

છેવટે ભગવદ્સ્મરણ કરતા, આનંદ કરતા અમે “સ્વપ્નતીર્થ” આખી વાંચી ગયા. શ્રી રાધેશ્યામ શર્માની આ કૃતિનું સ્વરૂપ નવલકથાનું છે કે નિબંધનું એવી વિમાસણમાં ઊંડા ઊતર્યા પહેલાં અમારી આંતર મુજબ અમે લેખકનું પૂર્વકથન અને કૃતિને નવલકથા તરીકે સ્થાપવાના સભાન પ્રયાસોવાળું શ્રી નિરંજન ભગતનું પ્રલંબ બચાવનામું વાંચી ગયા. લેખકની “દેરા” મિષે ઉમાશંકર ડોલ્યા હતા, ‘સ્વપ્નતીર્થ’ વિષે નિરંજન બોલ્યા છે અને કૃતિના સંપૂર્ણ પાઠ પછી અમે એકાન્તમાં હળવેકથી “રણછોડરાયકી જે” બોલેલા. કેટલીક સંસ્કૃત ગદ્ય-કથાઓ, સત્યનારાયણની કથાના શુબરાતી અનુવાદો, શેક્સપીઅરકૃત ‘હૅમ્લેટ’ નાટક, સ્વ. ઇચ્છારામ સૂર્યરામ દેસાઈનો ‘અંદ્રકાન્ત’ ગ્રંથ અને તેનાં આખ્યાનોની શૈલી, વૈષ્ણવ જગતમાં ચક્રચાર જગાવનાર “લાયબલ કેસ (અસલ મોટો)” ઇત્યાદિ અમે વાંચેલાં એથી ‘સ્વપ્નતીર્થ’ માંથી પસાર થતા અમને કરી નવીનતાનો અનુભવ ના થયો. અલબત્ત, ઉક્ત ગ્રંથોના વાંચનોમાં ખનેલું તેમ કવચિત ગહન તરંગો બોયા, પણ ઝાઝી તો મોજ અમને આકૃતિના પઠનમાં સાંપડેલી. લેખકને ઉક્ત ગ્રંથોનો પરિચય હશે કે પછી એમની શૈલી તેમ જ વિષયવસ્તુ (content) પર ઉક્ત ગ્રંથોની અસર હશે એવા આરોપણનો અત્રે સવાલ કે અર્થ નથી. પરંતુ ‘સ્વપ્નતીર્થ’ ની શૈલીએ અમને આ બધાનું સ્મરણ કરાવ્યું એટલું કબૂલીએ છીએ.

છેલ્લે અમને શ્રીયુત ઉમાશંકર જોશીનું ‘બારણે ટકોરા’ નાટક પણ સાંભરી આવેલું. રાજ ‘ઈડીપસ’નું નાટક સંભારી વસવસો પણ કરેલો.

“ ‘સ્વપ્નતીર્થ’ અને જગૃતિની સાંધ્યબ્રમિ ” એવા શીર્ષકથી ‘સ્વપ્નતીર્થ’ રચનાને પોસાય તેના કરતાં રહેજ વધારે લખાણથી શ્રી નિરંજન ભગતે આ કૃતિને પૂર્વલેખ આપ્યો છે. નવલકથા તરીકે કૃતિની નિષ્કૃષ્ટતાનું બારીકાઈથી થયેલું અવલોકન લેખમાં પમાય છે આમ છતાં કૃતિ માટે ખૂબી જોડાય એવી કોઈ પ્રતીતિ દલીલો “સ્પષ્ટાસ્પષ્ટ” છે. “નયું” ગદ્યાળુ કથનવર્ણન... એમાં યૌ-ક્યાંથી ક્યાં ક્યારે કેમ જાય છે, કોણ ક્યાં ક્યારે કેમ શું કરે છે, એ વિશે તિથિવાર અને તારીખ કલાક સહિત જે શતસહસ્ત્ર વિગતો છે એ હુદ્, હુદ્લક, સ્થૂલ અને સામાન્ય છે. એમાં ચા-પાણી, નાસ્તો, ભોજન, આરામ, નિદ્રા આદિ જડ ભૌતિક ક્રિયાઓનું પ્રાધાન્ય છે એમાં જે શૈલી છે તે અત્યંત બૂઝી, બોદી અને સપાટ છે એમાં જે સ્વરૂપ છે તે અત્યંત દીલું પોચું અને શિથિલ છે.” કૃતિની નિષ્કૃષ્ટતા પુરવાર કરવા સ્વયં ભગત સાહેબનું આટલું નિરીક્ષણ પર્યાપ્ત છે કૃતિમાં નહીં પકડાતું તત્ત્વ કલા તરીકે સિદ્ધ થઈને આવે છે કે સર્જનની ક્ષમતાના ચોખ્ખા અભાવમાંથી આવતું આયાતી ગદ્ય કૃતિમાં અંગત કાવ્યાંશરૂપે આપોઆપ મિદ્ધ થાય છે એવાં વિધાનો કરવાથી કે પછી “પરંપરાગત નવલકથાની પ્રતિકૃતિ દ્વારા પ્રતિ નવલકથાનું સર્જન કયું” છે અને શૌર્ય, સાહસ અને વીરતા સહિત પ્રતિનાયકનું સર્જન કયું” છે એવા અવલોકનો કૃતિને બચાવી શકતાં નથી, કારણ કે તેની સંતર્પક પ્રતીતિ ભાવકને કૃતિના પકંનના કોઈ પણ તબક્કે થતી નથી. હા, સર્જકની શૈલી અમને અલખત પદ્યાત્રા સંઘ વર્ણનમાં તો શ્રી નિરંજન ભગત જેટલી શુષ્ક જણાઈ નથી. ભગવદ્ સ્મરણ કરતાં, આનંદ કરતાં . એવા એક લયના “મમ” આગળ વારે વારે આવીને અટકતું ગદ્ય આહ્વાદક છે. આમ છતાં એનો સ્પર્શ “નિબંધકાવ્ય” નો છે નહીં કે નવલકથાનો. ગોવર્ધનરામ નિબંધના બહાને નવલકથા લખવા ગયા ત્યારે સાચે જ કથા સાંપડી ગયેલી તેમ શ્રી રાધેશ્યામને નવલકથા કરવાના બહાને કવચિત ઉપલબ્ધ થઈ ગયેલા. આવી નિબંધ-કવિતાના અશો જ ભાવકને પુસ્તકના અંત સુધી પહોંચવાની ધીરજ આપે છે અલખત, ગોવર્ધનરામમાં સાક્ષરતા, કનૈયાલાલ મુનશીમાં વિષય વસ્તુ અને પન્નાલાલમાં સર્જનક્ષમતા સ્પર્શ છે, એવું કહી શકવાની હાલતમાં જે છીએ તે આપણે ‘સ્વપ્નતીર્થ’

આમાં સ્પર્શક્ષમ શું છે તેનું નામ પાડવાને અસમર્થ છીએ. નવલકથામાં ઝીણી ઝીણી વિગતોના ચિત્રણનું મહત્ત્વ દોસ્તોયેવેસ્કીએ અવશ્ય સ્વીકાર્યું છે. પણ નવલકથાનો દેહ બંધાતો અટકી જાય એ હદે લાડુ, દાળભાતના સોજનનું કે નવ માલપૂઆ ઝાપટવાનાં દશવર્ણનોની તો એને કલ્પના પણ નહીં હોય.

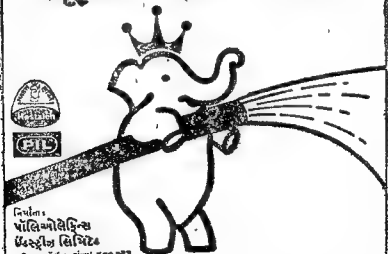
હવે કૃતિ વિશે થોડુંક. નવલકથામાં પાત્રોના નામોની પસંદગી અત્યંત મહત્ત્વની બાબત હોવાનું એક ભાવક તરીકે મને જણાયું છે. ગોવર્ધનરામ, કનૈયાલાલ, ધન્નાલાલ અને ‘દર્શક’ આ બાબતમાં ખૂબ જ સચેત છે. નાયક કિશેન હોવા છતાં નવીન એવું નામકરણ જ્યતું નથી. શ્રી સુરેશ જોષીની ‘છિન્ન પત્ર’ રચનામાં કયાંક કૃત્રિમ થતા જતા ગદ્યની સાથે સાથે એમણે પસંદ કરેલ પાત્રોનાં છીછરાં નામો ખટકે છે, એમ આ કૃતિમાં પણ નાયકનું “નવીન” એવું નામ ખટકે છે. એનાથી પણ વધારે “નવીન ધીમો” અને “નવીન આલુ” એવા તેના પડાયેલા નામોથી ખાલુ વધારે ખગડે છે. આ કૃતિમાં જ ક્યારેક આવતું “શિવલાલ બા” નામ ખાલી નામ હોવા છતાં નામમાં શું તેનો પ્રત્યુત્તર આપે છે. કૃતિના પ્રારંભે અપાયેલો પ્રારસીઓના શબ્દનિકાલની સમસ્યાનો અહેવાલ લેખકને પત્રકારત્વમાં રસ હોવાની બહુ કરવાથી વધારે કશું ઉપયોગી કાર્ય કરતો નથી. આગળ જતાં મા અને બાળકોના સંબંધો વિષે એક છાપાનો અહેવાલ છે તે સ્હેજ સુક્ષ્મ જણાય છે. શ્રી નિરંજન ભગતે શબ્દ નિકાલ અને શબ્દક્રવાનું જે અર્થઘટન કરેલ છે એ અપ્રતીતિકર અને અસ્થાને છે. લેખકનો એમના અર્થઘટન મુજબનો કાંઈ આશય હોય તો પણ લેખક અને નિરંજન ભગતથી આગળ કેટલે સુધી તે વિસ્તરી શકે તેનો અંદાજ સઙ્ગ અને સહૃદયી ભાવકોની આ બાબતની સમજનો એક અરિશ્તમપૂર્ણ સૂત્રે કરવાથી જ આવી શકે.

જેકીલ અને હાઈડની કથાઓ લખાયાનાં ઘણાં વર્ષો પછી અને આંતરચેતના પ્રવાહની નિરૂપણરીતિવાળી નવલોનો દાયકો પૂરો થવા આવ્યો છે ત્યારે સ્વપ્ન અને જાગૃતિની તરફીઓથી ચોબાતું વિષયનિરૂપણ હવે બાલિશ લાગે છે. એક નવોદિત વાર્તાકાર મોહને પરમારના વાર્તાસંગ્રહ “કોલાહલ”ની છેલ્લી શીર્ષકવાર્તા તેમાં સર્જનક્ષમતા હોવા છતાં સ્વપ્નની દેહિયાળ તરફીબને કારણે બોલી પડી જાય છે. જ્યારે શ્રી રાધેશ્યામ તો

મોટી અપેક્ષા રાખી શકાય એવા સર્જક હોવા છતાં કૃતિને ઉપકારક નથી થઈ એવી સ્વપ્નની તરફીય યોજો છે અને ફેક એવું યોજો છે જેમાં સર્જનને પામવાના સર્જકના કાંક્ષા નજરે ચઢી આવે છે હેમિંગ્વેની ‘ઓટડમેન એન્ડ ધ મી’માં સ્વપ્નમાં આવતા સિહોતું મ્મરણ મને નવીનતા સ્વપ્નના ‘રીડ’ના ઉત્પેક્ષથી થયેલું પણ આ પ્રતીકથી ચિત્ર દોરી શકાય, એનાથી વધારે મતર્પક કશું રચનામાં પમાયું નહીં હા, સ્વીકારીએ તો કૃતિ ‘હેમ્લેટ’ નાટકની વિકૃત અનુકૃતિ જેવી બની રહે છે ઘણી મહેનત પછી બે જ વાક્યોમાં સર્જક અપેક્ષિત ગદ્યને પામી શક્યા છે “પ્રમુચરલ્ સન્ના લોખ ડ જેટલા ઠંડા હેમ હતા” અને “કાચ એને તાકી રહ્યો” અને હું સર્જકની આગામી કૃતિ માટે તાકી રહ્યો છું.

# હસ્તિ પ્રાર્થપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા:  
પોલિઓલેફિન્સ  
ઈન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ

અધિષ્ઠાતા કમિશનર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૨  
● પશ્ચિમ બેંગાળી હેલ્થ એન્ડ એડવૈન્સમેન્ટ ટ્રસ્ટ

CHAITRA-PB-115 GJ



## સા યુ જ્ય

વાર્ષિક : ૧

સંપાદક : સુરેશ જોષી

ડબલ કલિન સાપ્તમ્ય આશરે રૂ.૫૦ પાનના વાર્ષિક લવાજમનો દર  
૧. રૂ.૫૦ થશે. આમ તો આ દળદાર અગ્રની કિંમત વ્યાજના ભાવ પ્રમાણે  
૨. ૫૦ થાય પણ તે પછી કિંમતે મળશે. લવાજમ ભરનારને જ  
અંક મળશે. બજારમાં મળશે નહિ. અંક અપ્રાપ્ય બને તેવા સંભવ છે.

પ્રકાશન તારીખ : ૨૬ જાન્યુઆરી ૧૯૮૩

: વિભાગ :

સાહિત્ય : સુરેશ જોષી

અલિતકળા : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

ફિલ્મ : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

: ખાસ વિભાગ :

(Death in different art) : ધરમશી વીરશી

: લેખક પરિવાર :

કિશોરજી જોષી • નિરજન ભગત • હરિવલ્લભ લાયાણી • રઘુવીર  
મૌધરી • ભોળાભાઈ પટેલ • ભૂપેન્દ્ર બાબર • દિગ્વીર ગહેતા  
ડૉ. ભાખુ સી. પારેખ • મણિશ દેવી • ધરમશી વીરશી • અરુણ  
અડાલજી • રમેશ જોગી • ઉશનસ • હરીન્દ્ર દવે • સુરેશ દલાલ  
ધનશ્યામ દેસાઈ • હર્ષદ ત્રિવેદી • દિલીપ ઝવેરી • સિતુ મોદી • વિષ્ણુ  
પંડ્યા • ચંદ્રકાન્ત શેઠ • સુરેશ જોષી • ગુલામ મોહમ્મદ શેખ • સિતાશુ  
ચંદ્રશંકર • શિરીષ પંચાલ • રાધિકામ શર્મા • લાલશંકર ઠાકર • મહેશ  
દવે • પ્રબોધ પરીખ • તીર્થિન મહેતા • જયંત પાઠક • ભરત નાયક  
કિશોર જાડવ • નરેશ વેદ • મુમત શાહ • જયંત પ્રારેખ બને અન્ય...

સહભાવ પ્રકાશન

૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, સતનપોળ,

અમદાવાદ પીન-૩૮૦ ૦૦૧ ટે. નં. ૩૮૬૦ ૧૫



## અનુક્રમ

(૧) 'કલાસિક' અને આકૃતિ વિશેષનો સંખ્યા	ભૂપેશ અમ્બુ	પૃષ્ઠ ૧
(૨) અત્રતત્ર	સુરેશ જોષી	પૃષ્ઠ ૧
(૩) સોરપૂરે અત્રતવિલા બાપા વૈજ્ઞાનિક દૈતો	નટવરસિંહ પરમાર	પૃષ્ઠ ૧
(૪) નિરજન શીલો બોવ્યા	કનૈયાલાલ પડયા	પૃષ્ઠ ૧

૧૫ દિવસ : આ પુસ્તક વધુમાં વધુ ૧૫ દિવસ  
માટે રાખી શકાશે.

ક ના-૪			
૧૧/૧૧/૨૦૨૩			
૨૫ ઓગ-૨૦૧૭			
૧૦/૧૦/૨૦૧૦			
સામે ૨૮૬			
જાન-૩૦૦			
૨૦ NOV 1990			
૨૧/૪/૯૨			
૧૮ APR 1992			
૨૧/૪/૦૧			
20 SEP 1995			
૬/૧૨/૦૧			
12 OCT 2001			
૨૦/૧૦/૦૬			
129 JUL 2005			

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ ગ્રંથાલય  
અમદાવાદ-૬

૧૫૬૪૭

ઓતદ

વર્ષ - ૪, બાંકુ-૩૬ જુન-૧૯૬૧

વર્ષ - ૫, બાંકુ-૫૫ ડીસે ૧૯૬૨

ક.વા.૪

૧૫૬૪૭

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ ગ્રંથાલય  
અમદાવાદ - ૬